

UNIVERSITY OF ARIZONA

UNIV. OF ARIZONA

PQ7797.G25 V5 1916

Galvez, Manuel/La vida multiple (arte y

mn



3 9001 03817 8466



Digitized by the Internet Archive
in 2024

LA VIDA MÚLTIPLE

LIBROS DE MANUEL GÁLVEZ

| | |
|--|---------------|
| El enigma interior (poemas) | 1907 |
| Sendero de humildad (poemas) | 1909 |
| El diario de Gabriel Quiroga (opiniones sobre la vida argentina)..... | 1910 |
| La inseguridad de la vida obrera (informe sobre el paro forzoso)..... | 1912 agotado |
| El solar de la raza..... | 1913 agotado. |
| La maestra normal (novela) | 1914 agotado. |
| El mal metafísico (novela) | 1916 |
| La vida múltiple (arte y literatura)..... | 1916 |

EN PREPARACIÓN:

La sombra del convento (novela).

El apóstol (novela).

MANUEL GÁLVEZ

PQ

7797

G25

V5

1916

LA VIDA MÚLTIPLE

(ARTE Y LITERATURA: 1910-1916)

BUENOS AIRES

SOCIEDAD COOPERATIVA «NOSOTROS» - LIBERTAD 543

1916

COMPANÍA SUD-AMERICANA DE BILLETES DE BANCO — BUENOS AIRES

DOS PALABRAS

En un país joven como el nuestro, — en construcción, pudiera decirse — y que, lógicamente, no posee aun bastantes especialistas para cada actividad humana, los buenos ciudadanos debemos realizar una labor vasta y multiforme. En otro tiempo, grandes argentinos como Sarmiento y Mitre vivieron intensamente, dedicando sus energías a innumerables y distintas tareas. Fueron militares y educacionistas, políticos y escritores; la historia, la etnografía, el arte, la pedagogía, ocuparon sus plumas laboriosas y nobles. Ahora, no obstante la especialización que ha traído el progreso del país, muchos escritores abarcan, como aquellos espíritus ilustres, las más distintas disciplinas. Un hombre de letras no puede limitarse egoístamente a sus poemas o a sus dramas; y de ahí que altas mentalidades publiquen libros de versos y de pedagogía, de historia y de ciencia, de cuentos y de cuestiones económicas o jurídicas.

Como otros argentinos, yo también voy realizando una labor compleja, y he publicado libros y artículos sobre asuntos ajenos a mis predilecciones literarias. Esta colección de artículos da una idea respecto de la variedad de mis dedicaciones, si bien no me aparto aquí excesivamente del tema literario. El carácter periódico y ocasional de estas páginas y su condición de hoja suelta, la constituyen en ima-

gen, más o menos exacta, de una existencia multiforme. Por esto, más que por la diversidad de las materias de que trata, titulo a este volumen La vida múltiple.

Reconozco que no es éste un libro orgánico y que carece de unidad. Sin embargo, las doscientas páginas de crítica, — de arte y de literatura — que componen gran parte de La vida múltiple, pudieran autorizarme a creer que no es una mera colección, fragmentaria e incoherente. Pero no tengo pretensiones. Si lo publico es sobre todo para mi placer personal, pues no quisiera que se perdiesen algunas páginas que estimo; y además porque los artículos sobre arte constituyen, en cierto modo, un documento, no sólo porque reflejan la época más fecunda e importante de nuestro desarrollo artístico, sino por no haberse publicado entre nosotros ninguna colección análoga.

No reproduzco mis artículos exactamente como fueron publicados en diarios y revistas. Muchos detalles, interesantes en su oportunidad, han perdido su valor con el tiempo. Esto, sin contar las necesarias correcciones de estilo que demanda toda página escrita para diarios o revistas. Además, no tengo por qué ocultarlo, algunas opiniones de entonces no puedo ahora hacerlas mías. Como todo el mundo cambia de opiniones, encontrando hoy excelente lo que ayer condenara, o viceversa, no voy a insistir sobre ello. Pero hay otra causa más grave en la modificación de mis juicios y, por sinceridad para con el lector y conmigo, debo señalarla. El nacionalismo, tal vez un nacionalismo mal entendido del que cada día me voy alejando más, me hizo ver

aumentados los méritos de algunos compatriotas. Al expresar mis opiniones era sincero, y sin embargo, en el fondo, yo no pensaba así.

Pero esto requiere una explicación. Supongamos un pintor que se esforzara por anotar ciertos aspectos de nuestra naturaleza argentina. Aunque se tratara de un pintor a quien, serena e imparcialmente, yo no hubiera nunca considerado como un gran artista, bastaba su orientación argentinista para hacerme simpática su obra y para elogiarla desmesuradamente. El nacionalismo me hacía ver blanco lo que a veces era negro. Por eso lo hago constar aquí; pero en ciertos casos particulares lo declararé expresamente en breves notas.

CRÍTICA DE ARTE

Darío de Regoyos ⁽¹⁾

Después de Goya, la pintura española cayó en el academicismo y la rutina. Los artistas mediocres y los señores profesores creían mantener la tradición del arte clásico condenando la libre expresión de los espíritus personales. Sin embargo, esta época que va desde Goya al modernismo no fué tradicional ni clásica. Los cánones artísticos, en cualquier parte intolerables, son ilógicos en España, sobre todo si se aducen en nombre de lo clásico, pues es España el país del individualismo, lo que quiere decir: de la máxima libertad. Lo tradicional, lo clásico, lo conservador, lo castizo es en España, precisamente, el individualismo. No comprendo cómo pretendían ser clásicos y tradicionalistas los pintores del siglo XIX, pues nada hay en ellos que les una a Velázquez, al Greco, a Zurbarán y a Goya. La horrenda pintura que llena las salas del museo de arte moderno de Madrid, no tiene raíces en el alma de la raza; es más italiana que española. La tradición y el clacisismo habrían consistido en continuar la obra de aquellos inmensos artistas que he nombrado, en sentir el alma de la estirpe y en fijarla pictóricamente con las viejas cualidades castizas del gran arte español. Tal hace actualmente, por ejemplo, Ignacio Zuloaga.

(1) Esta página prologó el catálogo de la Exposición que realizara en Buenos Aires el grande y lamentado artista.

Este período de decadencia sólo fué interrumpido por dos hombres de talento: Rosales y Fortuny. Pero este último, sin quererlo, hundió a la pintura española en la más absoluta impersonalidad. El «fortunismo» fué una epidemia en España. Las grandes cualidades del puro, vibrante y encantador maestro de «La Vicaria» no fueron cultivadas, pues eran muy personales en él, por sus innumerables imitadores. Lo que éstos tomaron de Fortuny, fué su minuciosidad y sus asuntos. Muerto Fortuny, que desgraciadamente sólo vivió treinta y dos años, el arte español cayó de nuevo en la rutina más lamentable. Era preciso que aires de libertad lo levantaran y le impidieran morir. En París había nacido, hacia mediados del siglo, el impresionismo; pero tardaba demasiado en pasar los Pirineos.

Las ideas que encarnaron aquellos admirables artistas franceses, — tan diversos que el dominador común de impresionistas sólo concierne en propiedad a unos pocos, — eran casi todas viejas en España. «El deseo de lo verdadero, el horror del énfasis y del falso idealismo que paralizaban la novela tanto como la pintura, dice Mauclair, condujeron a los impresionistas a substituir a la *belleza* una nueva noción, la del *carácter*». Pues este hecho, fundamental en el impresionismo, es un principio esencial entre los grandes artistas españoles. Al revés de los italianos, que, de acuerdo con el ideal artístico greco-romano, buscaban una belleza convencional y de academia, Velázquez, Valdez Leal, Goya, Zurbarán, Ribera, el Greco, Morales, y Murillo en la parte castiza de su obra, sólo se preocuparon del carácter; hecho lógico y natural, pues el carácter y no la belleza fué siempre el fundamento del realismo, y el gran arte español, como se sabe, es típicamente realista. Las ideas de los impresionistas sobre la composición parecen adquiridas de los pintores españoles; Manet, huyendo de los preceptos académicos que obligaban a colocar a los personajes de cierta manera convencional, compone como Goya o Velázquez. «El Balcón», y sobre todo los «Músicos ambulantes», son caracte-

risticos en este sentido, y ambos recuerdan fuertemente al maestro de «La maja desnuda». Bajo otros puntos de vista técnicos, los principios impresionistas tampoco eran nuevos en España. Sabemos que Velázquez, el Greco, Zurbarán, Valdez Leal y Goya fueron precursores del impresionismo. Valdez Leal y el Greco practicaron en varios de sus cuadros la división de las tonalidades; y la «Vista de Toledo» del Greco parece obra de un impresionista de la segunda época. El convertir a la luz en el personaje principal de un cuadro es casi invención española; en tal sentido debe considerarse a «Las Meninas» como pintura impresionista. Podría demostrarse que no hay uno sólo de los principios del impresionismo que el gran arte español no practicara, o que, por lo menos, no contuviera un germen.

Pero todas estas conquistas habían sido olvidadas en España. Y así como Ventura de la Vega convertía al español célebres comedias francesas traducidas de nuestro idioma, así los modernistas españoles volvieron al acervo del arte de su patria aquel viejo y admirable sentido del arte que tuvieron los grandes maestros de antaño, y que ahora venía de Francia con el ropaje de la novedad.

Los modernistas, como sensatamente se les llama en España, pues allí apenas hubo uno que otro impresionista verdadero, renovaron por completo la pintura de su país.

Han creado un arte fuerte, opulento de carácter, tradicional y a la vez clásico y moderno; un arte ya célebre, que está resucitando sus viejas glorias. A esta generación pertenece Darío de Regoyos. El fué el primero que pintó de una nueva manera, según el concepto del arte que acercaba a los maestros del impresionismo. Pero Darío de Regoyos no sólo fué el primer impresionista cronológicamente. Entre los que practicaron los principios esenciales de aquella escuela, él es también el primero en España: por el valor formal de sus cuadros y por la múltiple excelencia de sus cualidades espirituales.

Darío de Regoyos nació en 1858, de padres vizcaínos, en Rivadesella (Asturias). Cursó un año de dibujo en la academia de Madrid, y en 1878 siguió en París un curso de pintura, que no terminó. Independiente por naturaleza, desdénó desde entonces todo estudio académico. Establecido en Bélgica se dedicó a pintar las praderas de Flandes y los alrededores de Bruselas. Vinculado a Theo Van Riselbelgue, el iniciador del divisionismo, recibió su influencia, sino en su espíritu, en su orientación. Por intermedio del artista belga, Regoyos fué admitido en el «Esson», sociedad de pintores intransigentes cuyas exposiciones anuales producían escándalo en Bruselas. Luego formó parte de «los XX», y más tarde fué uno de los que llamados del grupo «vingtiste» ejercieron mayor influencia dentro de «La libre Esthétique». Sus cuadros de entonces, presentados en las exposiciones de esta sociedad, causaron asombro e interés. La crítica inteligente e independiente los elogió con entusiasmo, y llegaron a tener las alabanzas del gran Verhaeren, que entonces escribía sobre arte. Durante este época, Regoyos envió cuadros a las exposiciones de Madrid. Enemigo de toda audacia, el jurado los rechazaba y los condenaba a la llamada «sala del crimen». La crítica y el público tampoco le eran favorables, pero los verdaderos artistas comprendieron su obra ⁽¹⁾. Y al contrario de Zuloaga, que, también despreciado y rechazado en España mientras el gobierno belga compraba un cuadro suyo para el museo de Bruselas, — es casual que fueran en Bélgica los primeros triunfos de ambos artistas, — dejaba de exponer en su patria por considerarlo inútil, Regoyos, hijo de vizcaínos, continuó insistiendo, acorazado contra las burlas, almenado de fe, labo-

(1) En esta época, o pocos años antes, para Ignacio Zuloaga, según ha referido el crítico catalán Jordá, no había más pintor en España que Regoyos, y el escritor Ramiro de Maeztu, juzgando a Regoyos, afirmó que si Sorolla era un gran pintor, Regoyos también lo era.

rioso, sereno, inquebrantable. El jurado de aquella exposición, con motivo de la que fuera defendido tenazmente en la prensa — pues hubo terribles discusiones — por Alcántara y Maeztu, los mejores críticos de entonces, le concedió una triste mención honorífica. Su exposición particular de 1908 en Madrid tuvo un gran éxito, y Regoyos fué reconocido y admirado por todo el mundo. El ambiente había cambiado y las nuevas ideas no encontraban la resistencia que en otros tiempos. La lucha de este pintor recuerda la de todos los innovadores. Como Monet en Francia y Malharro en Buenos Aires, Regoyos fué duramente criticado, despreciado y escarnecido.

Fuera de España, y descontando sus primeros ensayos en Bruselas, Regoyos ha expuesto muy poco. La primera exposición de sus obras que realiza en el extranjero es esta de Buenos Aires.

La primera vez que yo ví impreso el nombre de Regoyos fué leyendo «Camino de Perfección», el inquietante libro de Pío Baroja. El protagonista, — un pintor, — abominando el ambiente artístico de Madrid, dice: «Esta gente no entiende nada de nada. No han comprendido a Rusiñol, ni a Zuloaga, ni a Regoyos». La bibliografía sobre este artista no es vasta, pero se han escrito sobre su obra algunos trabajos serios como el del eminente crítico francés Paul Lafond, la más alta autoridad que existe en materia de arte español, y que aparecerá en *Museum* de Barcelona. En Buenos Aires, Regoyos es desconocido, no obstante los elogios que de él hiciera Valle Inclán en su conferencia sobre los pintores modernistas españoles, de sus dos cuadros, que nadie vió, en la exposición universal de Buenos Aires, y de media docena de obras vendidas particularmente.

Regoyos ha publicado también un libro: *La España Negra*. Fué escrito por el gran poeta Verhaeren, el cantor de la vida contemporánea, a raíz de un viaje que, junto con Regoyos, efectuara por el norte de España. Regoyos dibujó el libro y lo tradujo al español. Las palabras de Verhaeren

son más bien notas o comentarios sobre los dibujos, que constituyen el verdadero texto del libro.

*

En la pintura española contemporánea ocupa Regoyos un lugar predominante y especialísimo. Fué él quien introdujo en España los procedimientos del impresionismo, y es tal vez el único, entre los buenos artistas, que haya practicado la *disociación de las tonalidades*. Los otros han aceptado ciertas doctrinas de la escuela, pero no han tratado de yuxtaponer las pequeñas manchas para producir el color en la retina. Regoyos es también quien ha hecho conocer el puntillismo en España. Pero como puntillista se ha circunscripto, sensatamente, al paisaje. Paisajista por excelencia, es uno de los pocos intérpretes de la naturaleza en la historia del arte español. Los antiguos, excepto Velázquez, no pintaron paisajes; castizos e individualistas, sólo les interesaba la figura humana. El español no ama a la naturaleza, pues como no es poeta no la siente, y a juzgar por el empeño con que los españoles han destruído sus bosques y por la ninguna simpatía que sienten hacia el árbol, podría pensarse que la odian. Pero de los pintores actuales debía esperarse una gran afición al paisaje, por ser el sentimiento del paisaje una cosa moderna, y luego porque los artistas de las nuevas tendencias de Francia dedicábanse al paisaje casi exclusivamente. Los pintores españoles actuales han preferido, como los clásicos, la figura humana; y en esto demuestran su casticismo, y una gran sinceridad y personalidad que no les lleva a seguir las modas.

Regoyos realiza el más noble y sincero tipo de artista entre los grandes pintores españoles contemporáneos. Zuloaga y Romero de Torres no me parecen enteramente sinceros y personales, por cuanto sus obras contienen recuerdos de museos, y porque en la originalidad de ambos hay una manera buscada, es decir, una actitud. Anglada no reemplaza con su maestría técnica y su fuerza poderosa, su pobreza

de emoción. Sorolla, ahora, fabrica, inescrupulosamente, cuadros al por mayor. Miguel Nieto, un Valle Inclán de la pintura, — con esto ya proclamo sus méritos y mi admiración — me parece demasiado frío e intelectual y poco español. Por la nobleza y la sinceridad pueden ser comparados a Regoyos, Rusiñol y Joaquín Mir, pero ni Mir ni Rusiñol miran a la naturaleza con aquella ingenuidad, aquel amor, aquella ausencia de prejuicios que hay en Regoyos.

Solo Regoyos es absolutamente sincero, espontáneo y personal. Contempla la naturaleza y las cosas sin preocupaciones de ninguna clase, emocionadamente, con alma de poeta, lejos de toda sensiblería y literatura. No se encuentra en sus cuadros una sola reminiscencia de museo, ni nada que niegue su sinceridad. Es sencillo e ingenuo, tan sencillo que alguien le ha llamado el pintor franciscano, y tan ingenuo que llega en ocasiones a parecer inhábil pintor o dibujante aprendiz. Su amor a las cosas se transparenta en sus cuadros y le presenta como un espíritu noble y bueno. Es modesto hasta la humildad. No desdeña al público que no le comprende ni a la crítica; pero nada le importan los aplausos ni la gloria. Tiene, sin embargo, la conciencia de su gran valer, y sabe los prestigios que tendrá su obra dentro de treinta años.

Apenas conozco un arte tan franco como el suyo, lo que equivale a decir: tan personal. Su persona se expresa en esa pintura y no podría expresarse en otra. Su arte es una resultante de su temperamento. En esto Regoyos no se parece a casi todos los artistas, que, a fuerza de buscar una fórmula nueva, llegan a ser originales, lo cual se confunde con ser personales. El arte de tales artistas es una actitud, no un resultado de su modo de ser. Regoyos es a la vez personal y original. Es también un poeta y un artista castizo, sin buscarlo, sin darse cuenta de ello. Su arte, igualmente, carece de aquel afeminamiento tan común en los impresionistas; es un arte robusto, sobrio, viril y a veces rudo y áspero.

La manera de buscar sus asuntos y de pintarlos hace aún más simpático al arte de Regoyos. El ama a España con fervor de hombre y de artista, y cree que su patria es para un pintor el más interesante país del mundo. En España, efectivamente, todo tiene carácter: el paisaje, la arquitectura, las costumbres. Regoyos, que viaja no sólo como pintor, sino como artista, en busca de sensaciones intensas, ha recorrido casi todo el país llevando siempre sus pinceles y, según dicen, su guitarra, como Iparraguirre, el poeta nómada de Basconia. Allí donde Regoyos encuentra carácter, allí se instala por algún tiempo. Trata de comprender el alma del lugar, de penetrarse y anegarse en ella. Elige casi siempre los atardeceres y las madrugadas, sobre todo en Andalucía; pero no por sentimentalismo, sino porque a otras horas la luz es en aquella región demasiado fuerte. Una vez que tiene su asunto, lo reproduce al aire libre. Pero como muchas veces se trata de aspectos fugaces de las cosas, toma notas escritas que le sirven para acabar su cuadro en su taller. Regoyos no copia sus asuntos tales cuales son; ello sería, aparte de indigno, reproducir sólo el cuerpo de las cosas y no su alma. El alma de un paisaje no nos la revela un rincón cualquiera de su superficie, sino su conjunto, la totalidad de sus características; es algo que sentimos, no que vemos. Pero el pintor que ha recibido la sensación del conjunto no puede reproducir, dada la naturaleza de su arte, tal conjunto; entonces reproduce una pequeña parte del paisaje, el lugar más representativo, y en él concreta el alma de aquél, sumando allí las cualidades esparcidas que le caracterizan, que contribuyen a dar la sensación. Los cuadros de Regoyos son retratos de la naturaleza, dice Lafond; yo agrego que son retratos psicológicos; reflejando el alma del paisaje, carecen de exactitud física lo mismo que los retratos psicológicos de los hombres. En estos hay una deformación de la realidad, la cual es producida por la aglomeración de las cualidades individuales, que en la realidad no se manifiestan simultáneamente, en un solo lugar y mo-

mento. Lo mismo sucede en los retratos de la naturaleza. Poseo una pequeña tablita de Regoyos representando el Pancorbo, aquella sierra trágica y fantástica que al norte de Castilla la Vieja levanta sus crestas almenadas, como una gigantesca fortaleza en ruínas. Pues bien, dicha tablita, que es un retrato psicológico del Pancorbo, no copia, de ello estoy seguro, ningún lugar del rostro físico de la sierra, pero en ella están concretadas todas sus características físicas y espirituales. Regoyos toma las cosas como un punto de arranque, puede decirse; son un tema que él desarrolla según su temperamento personal y su comprensión del universo.



Por ello, es un pintor realista. Sus paisajes, — aunque ligera modificación de la naturaleza, — son *reales*, aun cuando no exista ninguno exactamente igual. Es una realidad creada, como la de los personajes de Balzac. Realidad espiritual más que externa, pero también viviente.

El carácter principal en la pintura de Regoyos es la simplicidad. Siendo sus cuadros impresiones, estados de alma, debían ser contruídos con poquísimos elementos. No hay en ellos detalles inútiles. Una vez que el artista alcanza la impresión que buscaba, todo lo que agregara sería innecesario y podría destruir la emoción. Con muy pocos detalles, Regoyos consigue poner en sus paisajes poesía y hondura. Y es que como busca siempre el carácter y la emoción, donde se hallan estas cosas hay fatalmente poesía. Pero esta poesía y esta emoción, que no derivan solamente del asunto, ¿con qué medios la produce el artista? A mi entender, por medio de la luz, o mejor dicho, de la atmósfera. En la distribución de la luz que llena todo el cuadro y colorea la atmósfera, está el secreto de la poesía de la hora. Y yo creo que habrá pocos pintores que la sientan como Regoyos. La luz del atardecer en los paisajes granadinos de esta expo-

sición, es una gran creadora de encantos. La atmósfera se hace penetrante, envolvente, casi tangible; retoca los contornos de las cosas dándoles cierta imprecisión de ensueño; envuelve al paisaje de la ciudad, de misterio y poesía. Son reales y fantásticos aquellos paisajes azules, intensamente azules, del atardecer, entre dos luces, en la carretera del Darro. ¡Ah, los atardeceres en los rincones apacibles de los viejos pueblos españoles según Regoyos! Yo conozco pocos cuadros tan suscitadores de ensueño. Se siente allí el silencio y la soledad, hasta cuando figuras humanas forman parte del cuadro; ¡silencio y soledad fecundos, pausa del tiempo, en que sentimos latir el corazón de la eternidad!

Las figuras humanas de Regoyos parece que fuesen inútiles, un elemento casi decorativo y que complica el cuadro restándole simplicidad. No es así, sin embargo. Regoyos ve las figuras dentro del cuadro. Ellas no son sino un detalle más. Su importancia está en que acentúan la condición de estado anímico que revisten los cuadros del artista. Probablemente se objetarán las figuras de Regoyos, y yo mismo se las he reprochado; pero ahora, habiendo visto más cuadros suyos y comprendido mejor su obra, no estoy de acuerdo con mi antigua opinión. Se dirá seguramente que sus figuras son duras y poco distinguidas. A lo primero contesto que ellas forman parte del cuadro de una manera estática; están como metidas en el cuadro, como formando un conjunto material con las demás cosas que hay en él. Si nosotros no las consideráramos como aisladas del cuadro, no nos parecerían duras. Respecto a lo segundo, basta observar la realidad. ¿Acaso en las calles predominan las figuras distinguidas? Las gentes burguesas que andan por las calles en los pueblos cuyos paisajes reproduce Regoyos, no creo que tengan la elegancia y distinción de las que acuden a los bailes en la corte de Inglaterra. Además, aquellas figuras de gentes toscas y humildes condicen con los asuntos de los cuadros, que son humildes y toscos.

Una característica de Regoyos es su ingenuidad. Es in-

genuo por su sentido de la vida y por cuanto expresa su verdad. Ingenuo también por el significado de su obra, lo es igualmente por sus procedimientos artísticos; pero esto, al fin, no es sino una consecuencia de aquello. Su composición, pero más su color y su dibujo, tienen tanta ingenuidad que prestan a ciertos cuadros no se qué aire de primitivo, de incorrecto y duro. A veces uno cree que el eximio dibujante de «La España negra», ha olvidado su habilidad reconocida ⁽¹⁾. Es, sin embargo, un maestro en toda la acepción del vocablo; solo que como todos los ingenuos, desdén un tanto las formas. Además, hay que acordarse de que los paisajes de Regoyos son vistos a la distancia y de que la atmósfera, en tal caso más que en otros, modifica las cosas hasta deformarlas.

Otra característica de este artista es su casticismo. Regoyos es castizo, aunque no en alto grado, sin pretenderlo. No busca lo castizo con propósitos transcendentales, como Zuloaga, sino por instinto, por puro sentimiento artístico, porque en lo castizo hay siempre carácter. Regoyos hace obra genuinamente española interpretando los paisajes, las escenas y las costumbres de la España típica. Sus cuadros de Granada son en este sentido peculiares. Regoyos sólo ha visto y sentido la Granada castiza y cristiana. Para él, como pintor, la Granada morisca no existe, pues no la siente. Esto es una prueba más de lo que afirmo y sostengo detenidamente en mi libro sobre España, titulado: «El solar de la raza», de próxima aparición: que lo árabe es exótico en España y no fundamental de la raza, según creencia general, sobre todo entre los escritores franceses e ingleses. Es singular que en la obra de los dos tipos intelectuales más representativos del espíritu castellano — Unamuno y Zuloaga: el primero, el filósofo, y el segundo, el poeta de la decaden-

(1) Las palabras dibujo y dibujante han de ser comprendidas hablando de las obras de Regoyos en un sentido muy ancho, pues este pintor, en realidad, y como todos los impresionistas, apenas dibuja.

cia castellana, — no haya nada, absolutamente nada de árabe.

No niegan el casticismo de Regoyos ni su técnica, pues ya he dicho que los principios del impresionismo eran conocidos entre los grandes artistas españoles, ni su preferencia por el país vasco, pues, ¿acaso no son los vascos muy castizos? Unamuno dice que son doblemente españoles. Distinguidos artistas españoles y franceses, han pintado paisajes y costumbres de las provincias éuskaras, y en los museos de San Sebastián, Bayona y Pau, se encuentran excelentes cuadros de asuntos vascongados. Entre los artistas españoles, los Zubiaurre, Ignacio Ugarte, Pablo Uranga, han pintado el país vasco, pero ninguno lo ha hecho con el acierto de Regoyos. Así como Le Sidaner halló en Brujas su ambiente verdadero y propio y recibió su influencia admirable, así Regoyos encontró en el país vasco el marco adecuado para el temperamento. De este modo ha llegado a ser el revelador del país vasco, el descubridor, en el arte, de su belleza profunda y sugestiva.

Así lo prueban estas palabras de un escritor vasco, el señor Adrián de Loyarte: «La aldea vasca con sus casitas humildes, sus habitantes de boina, sus mujeres ceñidas las cabezas con pañuelo, su augusta tranquilidad, en medio de una oscilante luz que envuelve las casas y las calles; las montañas éuskaras con sus manzanales, sus fuertes robles, su accidentado terreno y su tonalidad de eterno verde; las fiestas y romerías de las anteiglesias, con ese poderoso núcleo de mujeres, caseros jóvenes de la montaña que acuden al son del acordeón, versolaris y todo ese armónico conjunto de tan típicas fiestas éuskaras; las célebres danzas del país, el auresku, especialmente, todo ello y más lo ha expuesto en lienzos de tanta fuerza emotiva, de tal impresión, que parece se ha introducido en el alma del mismo pueblo vasco para arrancarle su esencia y verterla con toda la intensidad de su robusto pincel».

La técnica de Regoyos, como lo he dicho, deriva del impresionismo francés, pero no deja de ser personal. Sus cuadros son inconfundibles, y el menos experto en estas cosas los reconocería fácilmente entre los de una numerosa exposición. Al afirmar que su técnica es originariamente francesa, no he querido decir que recuerde a tal o cual pintor de Francia. Nada de eso. Monet, Pizarro y Sisley, impresionistas y franceses los tres, se diferencian notablemente. Regoyos, en todo caso y desde el punto de vista puramente técnico, sería un pintor francés, pero distinto de cuantos conocemos. Regoyos comenzó por practicar los métodos impresionistas, pero no exageró jamás la tendencia cayendo en el mero cromatismo. Ha practicado también las técnicas derivadas del impresionismo, por ejemplo, la técnica puntillista. Pero no con exclusividad, sino por el contrario, con un notable sentido de la adecuación. Así, acertadamente, sólo suele utilizar los puntos tratando ciertos paisajes soleados, sobre todo si hay en ellos algún campo de mieses o cualquier otro sembrado. De este modo los trigales y maizales que amarillean bajo el sol del medio día, producen, tratados mediante la técnica puntillista, una realidad y un efecto únicos; y el cuadro todo cobra una sorprendente vibración luminosa. La simplicidad del arte de Regoyos no se reduce al asunto y a la composición, sino también a los colores. Regoyos usa muy pocos colores; para cada cuadro, tres o cuatro, generalmente. Pero no son siempre los mismos, pues sus coloraciones varían de un modo increíble. Esto se explica, pues no tiene preferencia por una hora u otra, salvo en Andalucía, como dije anteriormente; y además, ha pintado paisajes de regiones en extremo diferentes de color y de espíritu. Tampoco sus colores, aunque escasos, son exactamente los colores fundamentales. Regoyos disocia las tonalidades y pinta con pequeñas manchas que juxtapone, según la doctrina impresionista; son manchas no muy pequeñas, dado el reducido tamaño de sus cuadros, y generalmente cálidas y nerviosas. No ensucia su color; lo degrada

mediante nuevas manchas de colores complementarios. Muchas veces se ha apartado de las nuevas fórmulas, sobre todo en los últimos años. Se complace siempre en el choque de colores que aparentemente no se armonizan, pero no por resolver dificultades técnicas — preocupación de que hoy día, por lo menos, Regoyos está exento — sino por instinto de modernidad, y, lo que es más probable, por su ingénito casticismo que le hace amar el contraste y la paradoja.

Siendo tan complejos y varios los procedimientos técnicos de Regoyos, habría mucho que agregar sobre este punto. Pero como este trabajo no se dirige a especialistas, no debo insistir sobre una cuestión que, aunque interesante, es además secundaria en la obra actual de Regoyos. No fuera lo mismo si se tratara de Anglada Camarasa, en quien la técnica es todo, o casi todo.



Los cuadros existentes en museos y galerías privadas ejercen sobre los hombres una gran influencia. La contemplación cotidiana de una cosa hace que al fin algo de ella penetre en nuestro espíritu. Acción lenta e invisible, pero de una eficacia segura. La contemplación de cuadros religiosos, por ejemplo, sobre todo si tienen la emoción comunicativa de Van der Weyden o del Greco, infiltra en nuestra alma, sin que nosotros lo sepamos, cristianos sentimientos, nos muestran la vanidad de las cosas terrenas, nos sugieren la preocupación del infinito, nos inducen a meditar, nos insuflan un poco de misticismo.

En nuestro país sin idealidad, los cuadros superficiales, los meramente bellos, los repugnantemente realistas, los que nada nos dicen al alma, carecen de utilidad. Podría objetarse que siendo buenos, contribuyen a difundir la belleza. Yo reniego de la belleza sin ideas ni ideales, de la belleza artificiosa, de la belleza canalla creada por la satánica fór-

mula del arte por el arte. Nosotros no debemos adquirir para nuestros museos y hogares sino aquellos cuadros que contengan, por lo menos, un poco de espiritualismo.

Los cuadros de Darío Regoyos están lejos de poseer aquella intensa emoción mística del Greco o de Morales, del idealismo de Puvis de Chavannes, de la honda y transcendental espiritualidad de Ignacio Zuloaga, — el poeta de la decadencia española que ha concentrado en tantas obras maestras el alma de la raza, su profundo misticismo, todas las grandes cualidades de antaño que aún perduran en los viejos pueblos de la ancha Castilla. Pero de todas maneras, y sin llegar a tal grado, hay en los cuadros de Regoyos verdadero idealismo. Iglesias perdidas en las llanuras castellanas, viejas puertas y muros góticos, calles de Granada la bella, palacios en ruína, paisajes de la España castiza, son imágenes admirables de aquel profundo y ardiente espiritualismo que envuelve en belleza verdadera a la naturaleza, al arte, a las cosas todas de la tierra española. Regoyos ha sentido con hondura esos aspectos de su patria, y los ha expresado, sencilla y sinceramente, en el idioma fuerte y lírico de su arte.

Si algunos de estos nobles cuadros quedaran entre nosotros, debiéramos regocijarnos. Porque ellos son imágenes idealistas y ejemplos de arte viril y sano, y porque la gota de poesía que contienen, esencial y perenne como toda poesía, cobra, en su pequeñez aparente, en nuestro medio utilitario, la trascendencia social y estética de las cosas que atenúan el exceso de los valores materiales.

El Greco

Trescientos años hace que abandonó el mundo, uno de esos pocos espíritus que realmente enaltecen la condición humana: el Greco. Murió el prodigioso artista en Toledo, la austera ciudad que le infundió su alma y su carácter. No es el caso de juzgar aquí el arte del Greco, pero sí considero indispensable, como un homenaje a su memoria, hacer algunos comentarios, siquiera breves, sobre la trascendencia de su obra.

El Greco no es solamente un pintor extraordinario, en el concepto restringido de la palabra. Su obra nos revela, mejor que todos los libros, cierta faz del alma española, y nos da, en imágenes claras y maravillosas, la psicología del misticismo.

Hay artistas clásicos que, admirables cuanto se quiera, no conmueven nuestros espíritus modernos. Son clásicos, pero no eternos. En cambio hay otros, así el Dante, así Cervantes, que penetran en el fondo de nuestras almas, y cuyas obras nos producen la ilusión de haber sido realizadas en estos tiempos. El Dante parece un contemporáneo nuestro, y no solo por su sensibilidad, su amor a lo pintoresco, el fuerte carácter de su obra, sino hasta por su misma técnica; muchas audacias de los poetas modernistas se hallan en la «Divina Comedia».

De estos espíritus es el Greco. Entre todos los pintores antiguos me parece el más moderno, ya consideremos su

técnica, ya miremos el espíritu de su obra. Casi todas las afirmaciones del impresionismo se encuentran, por lo menos, en germen, en los cuadros del Greco. Su colorido, su dibujo y hasta las opiniones del artista son las de un hombre actual.

Pero el Greco es principalmente moderno por el fondo de su obra. Todo el arte del Greco, tan complejo, sin embargo, cabe en una palabra: la inquietud. En esta palabra se halla la esencia de su obra, el carácter fundamental de su temperamento, la naturaleza de la emoción que nos causa. Velázquez, el Ticiano, casi todos los pintores del Renacimiento son admirados y estudiados sin cesar, pero no nos inquietan. Difícilmente los cuadros de esos maestros nos darán la conciencia de nuestro destino, nos revelarán regiones ignoradas de nuestra alma.

Todo hombre verdaderamente artista, todo espíritu verdaderamente profundo, sufrirá una extraña conmoción frente a los cuadros del Greco. ¿Qué ha puesto en sus telas este pintor tan singular para inquietarnos de esa manera? ¿Hay no sé qué de eterno, de extrahumano en aquellas pinturas! Si ante ellas, humildemente, sinceramente, dejamos obrar nuestra sensibilidad; si la contemplación se prolonga hasta abstraernos de la realidad que nos envuelve, sentiremos la presencia del misterio, la revelación del más allá. El Greco nos habla de Dios.

He observado directamente este don de inquietarnos que tiene el Greco, en un alma sensible y profunda que me acompañaba por las salas del museo del Prado. No tenía cultura artística ninguna aquella persona; veía grandes cuadros por primera vez. Pasaba junto a Rubens, a Ticiano, a Velázquez sin comprenderlos ni interesarse por ellos; pero cuando llegó frente a un cuadro del Greco, yo ví la emoción profunda que aquella alma sentía.

Y bien, ¿no es la inquietud, la característica del arte moderno, de la vida moderna? Toda la literatura simbolista, el arte de Rodin, la pintura contemporánea, han nacido de

una gran inquietud espiritual. La literatura y el arte clasicista, la literatura y el arte que pueden considerarse como opuestos al modernismo no nos inquietan en ninguna forma. En cambio, nos preocupan, porque están llenos de problemas espirituales, los libros de Barrés y de Unamuno, los cuadros de Zuloaga, los mármoles de Rodin. Por eso el Greco no ha podido ser comprendido sino en esta época. Las corrientes espiritualistas, que cada vez se intensifican más, han favorecido la gloria del Greco.

El gran artista tiene aún otra virtud. Existen multitud de hombres que necesitan una solución a ciertos problemas fundamentales. Buscan esa solución en los libros y en la vida, y algunos la encuentran. El Greco nos ofrece una solución a aquellos problemas fundamentales, y, aunque no sea una solución que a todos satisfaga, es de todos modos una solución. El Greco nos muestra infinitas imágenes de una fe profunda y consoladora, nos penetra de espiritualismo, nos impone su visión del universo. El Greco nos convence de la vanidad del mundo y nos aconseja, por medio de sus hidalgos austeros y reconcentrados, que vivamos nuestra vida interior.

Pero para comprender al Greco es preciso ser, en mayor o menor grado, un poco místico, tener la preocupación de ciertos problemas trascendentales; en una palabra, la preocupación de la muerte, pues esto es lo que caracteriza al místico. Este poco de misticismo en quien quiera comprender al Greco, es reclamado por la obra misma del artista. «El Greco, dice Barrés, es el pintor de la vida mística.»

Estas palabras nos dan una clave para interpretar cierta faz del Greco sobre la cual se han dado tan diversas interpretaciones. Me refiero a sus pinturas extrañas, a los santos alargados y deformes. El «Entierro del conde de Orgaz» es su obra típica. La parte inferior, de un realismo poderoso, difiere de la superior, pues muestra un cielo poblado por santos escuálidos, largos, de piernas y brazos retorcidos. ¿Cómo se explica tal contradicción? Se sabe ya

que el artista no era un loco, y es preciso convenir en que tampoco podía ser un enfermo de la vista, pues no aparecen tales caracteres en la parte inferior del cuadro insigne.

Yo creo que el Greco no hacía sino manifestarse como un verdadero intérprete de la vida mística. El no podía pintar los santos como él mismo los imaginaría serenamente. Quiso pintarlos como sin duda los veían los personajes del cuadro — aquellos hidalgos penetrados de religiosidad — en presencia de San Agustín, descendido del cielo para llevar el cuerpo del conde. En ese momento de milagro, en que los personajes viven en un mundo aparte, ¿era posible que concibiesen a Dios y a los santos como en momentos normales? El creyente verdadero, en sus instantes de éxtasis, en sus plegarias intensas, en sus horas de honda preocupación religiosa, no imagina a Dios y a los santos como seres armoniosos y bellos. Los ve según su estado de ánimo. Y en ese estado de ánimo, en esa posición espiritual, el creyente ¿no siente que su alma se eleva, que su cuerpo «se alarga»? A mi entender, la parte alta del «Entierro» demuestra el profundo sentido realista del Greco. Y tal sentido le acompañó al interpretar la vida mística.

En España otros pintores han expresado la religiosidad, pero ninguno con tanta verdad como el Greco. Murillo nos muestra a San Antonio en éxtasis. El santo conserva todas sus facciones en estado normal: su rostro es suave y sereno. El Greco hubiera tratado el asunto con criterio verdaderamente realista, pintando al santo con las facciones alteradas, tal como las debe tener un hombre cuya preocupación, en ese instante, se halla tan lejos de la tierra. El cuadro de Murillo carece en consecuencia de religiosidad. El del Greco habría resultado profundamente humano y religioso.

El Greco, ya se supondrá por cuanto llevo dicho, es también un revelador del alma de la raza. Toda una faz de la conciencia española vive en sus cuadros, y así ha podido afirmar su admirable biógrafo Cossío que el «Entierro del

conde de Orgaz» es «una de las páginas más verídicas de la historia de España».

El culto al Greco, que comenzó en el pueblito de Sitges, a iniciativa de Santiago Rusiñol, entrará hoy en una nueva etapa. Los más altos escritores y artistas de España se preparan para honrar al maestro. Ya no podría decir el padre Sigüenza que el Greco «contenta a pocos». Por el contrario, su fama crece de modo inaudito y hay críticos y pintores que le dan el primer lugar en su admiración.

Vaya también desde esta Argentina una palabra de adhesión al homenaje de España hacia el artista que, en sus cuadros intensos y prodigiosos, expresó el alma de la raza. La gloria del Greco es un triunfo de la tradición y del espiritualismo. Regocijémonos también los argentinos, ya que esos triunfos espiritualistas son esperanzas en ciertos momentos de desconsuelo en que sentimos la vergüenza del materialismo amenazando a la patria como una gran catástrofe.

El Salón de 1912

I

Hasta hace poco tiempo, existió en esta ciudad una exposición de aficionados. Abriase todos los años, y concurrían a ella, con cuadros y esculturas, unas treinta personas de buena voluntad. Era aquél un salón modesto. Lo que allí se exhibía no alardeaba de arte serio; sólo constituía la revelación del inofensivo modo de «matar el tiempo» que habían adoptado tan apreciables y desocupadas personas. Estos aficionados reconocían su condición de tales por el solo hecho de enviar sus cuadros a aquel salón. No hacían mal a nadie, y de cuando en cuando no faltaba alguno de ellos que, tal vez sin quererlo, y en todo caso sin pretensiones y sin bullicio, presentara algo estimable.

Pero el año pasado tan humilde institución cambió de nombre. Ahora denominamos pomposamente Exposición Nacional de Bellas Artes, o *el Salón*, para gozar la delicia de asemejarnos a París, al antiguo certamen de aficionados. No hay, en efecto, salvo en el número de las obras, diferencias muy visibles entre uno y otro. Cuantos allí exponían, figuran aquí; y el valor de la pintura no ha mejorado gran cosa. Es cierto que entre los ciento setenta y tres concurrentes a la actual exposición, habrá muchísimos que se consideren verdaderos artistas y no aficionados. No les creamos. Son aficionados y no artistas. Así resultan por la

calidad de su pintura y por la ingénita falta de temperamento.

Pintura de aficionado es, efectivamente, la que cubre las paredes de la exposición. No se ve en la mayor parte de los cuadros espíritu artístico: se diría que, realizados sin vocación, sin un serio concepto estético, no revelan otro propósito que el de aprender a pintar. No quiero decir con las palabras «aprender a pintar» que sus autores se propusieran adquirir una técnica poderosa, un raro virtuosismo; apenas trataron de hacerse entender. Ellos se contentaban al pintar un caballo, por ejemplo, con que se viese bien claro que se trataba de un caballo y no de un burro... Pero una vez concluidos sus cuadros, vieron que eran buenos y los mandaron a la exposición. Allí cubrirían muchos metros de paredes, y durante un largo mes y medio desfilaría ante ellos un mundo de gente: los artistas, los críticos, hasta el propio Presidente de la República. El autor, su familia, sus amigos, se sentirían llenos de orgullo. Y después ;quién sabe! Tal vez la Comisión de Bellas Artes, que tiene gustos tan peregrinos, comprara el cuadrito, a fin de que en un día próximo fuese a adornar los blancos muros del futuro museo de Caacatí...

La pintura del aficionado no es la pintura del principiante. Es muchísimo menos y un poco más. Al aficionado no le inquietan los problemas del arte. Indiferente a las estéticas y a las técnicas, pintó, hace cuarenta años, de idéntico modo que ahora. Todo prudencia y sensatez, llega, a veces, a pintar correctamente, con esa insípida corrección que es la mayor de sus ambiciones. Pero le falta todo el conjunto de cualidades que derivan de la vocación decidida, del espíritu artístico, de la visión personal del universo. El principiante profesional, en cambio, no se contenta con pintar bien. Siempre quiere decir algo, y , al revés del aficionado, para el cual todo asunto es bueno, busca sus temas con amor, tratando de sentirlos, intentando crear. Le falta, aparte naturalmente de más penetración en la visión de las cosas, que es cuestión

de años, el dominio de la técnica. Hay, sin duda, aficionados que pintan mejor que muchos profesionales, pero la emoción que suele emanar de los ensayos del artista que empieza, no aparece en las obras del simple diletante. Cuando caracterizo, pues, a los cuadros de esta exposición como pintura de aficionado, no quiero significar la torpeza o impericia de sus autores, sino otra cosa. Quiero significar que tales cuadros no revelan nada más que un mero propósito de aprendizaje, que falta en ellos emoción estética y que carecen de aquellos valores invisibles que aspira poseer la obra del verdadero artista.

Fuera de los aficionados definidos, exponen algunos artistas jóvenes y unos pocos profesionales ya formados. El catálogo enumera doscientas cuarenta y ocho obras, entre las cuales tal vez una cincuentena tenga sus pretensiones. Pero no hay que ilusionarse. Casi todo es allí afligente, de una indigencia pavorosa. No hay ni veinte obras que puedan recomendarse con sinceridad. Y sin embargo, la exposición no ha sido un fracaso. Yo hasta creo, — ¡qué diablos! seamos optimistas! — que ella implica una esperanza para el porvenir. Por otra parte, me parece que ha habido cierto apresuramiento en la creación de estas exposiciones. Si se hubiera esperado cinco años más, tal vez se lograra hacer algo más serio. Pero no culpemos de ello a las autoridades. Al contrario, esta preocupación por el arte resulta, en nuestro ambiente, de un heroísmo admirable. Además, no olvidemos que una inmensa vanidad nacional nos lleva a creer demasiado en la capacidad múltiple del país. Y esta exposición de Bellas Artes no es sino una de las formas menos peligrosas en que se concreta aquella vanidad.

De todas maneras, algo mejorcito pudo hacerse. ¿Por qué el jurado admitió tanta pacotilla? La comisión organizadora bien pudo, también, invitar directamente a nuestros buenos artistas y hasta pedirles, personalmente, su contribución indispensable. Pero, son éstos, los buenos artistas, los culpables de todo. A los pobres aficionados no se les puede acha-

car nada. Demasiado hicieron con presentarse; y hasta salvaron el certámen, que, sin ellos, no habría tenido concurrentes. Esta ausencia de los mejores artistas, constituye de su parte, una falta de patriotismo que nunca se les reprochará suficientemente. Aquí, donde los pintores y escultores de talento escasean, cometen un crimen quienes, sabiendo que su presencia en el certámen lo realza y avalora, no ocupan su sitio, dejándolo a los principiantes y aficionados. Si Rogelio Irurtia, Eduardo Schiaffino, Mateo Alonso, Arturo Dresco, José Antonio Merediz, Rodolfo Franco, Cesáreo Quiroz, Ripamonti, Fader y Alberto Lagos, por ejemplo, hubieran acudido con sus obras, habríamos admirado bellas obras de arte. Y, sobre todo, el conjunto de sus trabajos habría desalojado forzosamente a una quinta parte del caudal hoy exhibido. Nos habríamos evitado, así, tantas cosas mediocres o espeluznantemente malas, pues no es de suponer ni que el número de obras, ya excesivo, se aumentara, ni que, por ejemplo, Rodolfo Franco, un artista de talento, desalojara al excelente retrato de Bustillo, pudiendo ahuyentar a cualquiera de los molestos pintamonas que abundan en el concurso.

II

Antes de deducir algunas conclusiones sintéticas sobre el significado y la naturaleza de esta exposición, conviene reseñar, siquiera sea ligeramente, el contenido de las siete salas en que está dividida.

Salas I y II. — Ignoro con qué propósito se ha acumulado en estas salas tantas mediocridades. Es aquello una orgía de vulgaridades, una bacanal de insignificancias. Ambas salas demuestran, más que las otras, cuánto han conseguido en la difusión del gusto vulgar, los profesores italianos, que, desgraciadamente, han acaparado la enseñanza del arte en este país.

El retrato de su padre, que expone Antonio Alice, encuadra en absoluto dentro del espíritu de estas salas. Sin duda el rostro ha sido bien ejecutado. Pero no hay que asombrarse; las obras mediocres están siempre bien ejecutadas. Si no fuera así dejarían de ser mediocres. Es un retrato como hay tantos, como se ve todos los días, como puede fabricarlo cualquier pintor profesional amamantado en la disciplina académica. Igualmente mediocres son los restantes retratos y figuras de estas salas. Los paisajes entristecen. Es verdaderamente un dolor ver los cuadros de asunto argentino que cuelgan de las resignadas y entristecidas paredes. ¿Es posible que nuestros bellos paisajes hayan sido tan mal comprendidos, tan mal sentidos, observados con criterio tan italiano, ejecutados sin la menor intuición de su espíritu, sin que se sospeche la poesía territorial que contienen?

Jorge Bermúdez, becado, expone una inmensa tela titulada «Castilla la Vieja». Varios hombres y mujeres del pueblo, con sus trajes campesinos, se hallan agrupados en una colina. Detrás de una hondonada, cerrando el horizonte, se extiende un miserable poblachón al que circundan, pardas y desoladas, las tierras de Castilla. El cuadro está pintado a la manera de Zuloaga. El asunto, la composición, el colorido, todo en el cuadro de Bermúdez es zuloaguesco. Pero en mi sentir, la crítica ha sido excesiva con este cuadro. Conviene saber que ha sido pintado en Segovia, es decir, en el mismo ambiente que «Las brujas de San Millán» y otros cuadros del maestro español. El paisaje que ambos tuvieron ante los ojos es el mismo, y los modelos humanos de Bermúdez debieron ser seguramente los mismos que utilizó Zuloaga. Ahora bien: dos pintores que trabajan en el mismo ambiente, y un ambiente tan personal y característico como el de Segovia, han de parecerse a la fuerza. ¿Qué dirían nuestros críticos si conocieran las cerámicas de don Daniel Zuloaga? Pensarían que Ignacio es un plaguario, porque no se podría decir tal cosa de don Daniel que tiene setenta años y hace cuarenta que pinta de igual modo. Y es que Ignacio

ha interpretado los mismos paisajes que su tío, y ha tenido que servirse de los mismos modelos.

Si Jorge Bermúdez ha imitado a Zuloaga, debemos perdonárselo en gracia a la maravilla del modelo, a la meritoria ejecución de su cuadro, y, sobre todo, a la excelencia espiritual que revela su inclinación zuloaguezca, ya que para imitar bien a un autor es preciso tener con él una decisiva semejanza de espíritu, dicho sea esto en elogio de Bermúdez. Por lo demás, otros autores a quienes se alaba mucho, han imitado también a Zuloaga. Ahí están los Zubiaurre, que no me dejarán mentir. Y sobre todo, que pictóricamente el cuadro de Bermúdez no merece de ningún modo el desprecio. Algunos de sus tipos, presentados aisladamente, habrían llamado la atención. No son superiores a los suyos los del premiado señor Boggio. El mocetón de la izquierda en el cuadro de Bermúdez, con su aire vago y estúpido de palurdo, y el viejo que está junto a él, son fragmentos de buena pintura.

Un señor Guttero, creo que becado también, expone dos horrendos mamarrachos. Aquella muchacha sentada en un sofá, con las rodillas levantadas y los brazos extendidos en la actitud de quien está remando, es sencillamente estupenda. ¿Cómo el jurado ha admitido eso? El sofá, por la falta de perspectiva, resulta tan angosto que uno no se explica cómo cabe aquella mujer. ¡Y aquellos colores y el gusto que revela el cuadro! En fin, constituye una de las cosas más amenas de la exposición y sólo tiene rival en el otro cuadro del señor Guttero. La falta de seriedad de estas telas me prohibiría hablar de ellas, y si lo hago es porque Guttero ha obtenido en Europa, según dicen, no sé qué triunfos en los que desde ahora no quiero creer.

En la primera sala hay una escultura de Hernán Cullen, titulada «Manantial» (número 66). Representa, en reducido tamaño, una mujercita toda juventud, fresca y belleza que forma parte del agua que mana entre unas piedras. Las extremidades y un costado de su cuerpo la unen al agua, y ella misma no es un ser humano, sino algo como el alma del

manantial. La ejecución de esta deliciosa escultura me parece excelente y eficaz.

En la sala segunda se expone un trabajo de vastas dimensiones, que ocupa todo el centro de la sala y que se titula «Armonías del mar» (número 100). Su autor, un señor Aldo Gamba, me resulta absolutamente desconocido. Representa esta obra un trozo de mar. Entre las aguas revueltas surgen tres mujeres, una de las cuales lleva en sus manos una lira. Entiendo que estas mujeres no son diosas del mar, ni ondinas, ni otros seres legendarios, sino que pretenden concretar, en su belleza humana, la música varia y maravillosa que tiene el alma del mar. Es indudablemente una concepción grandiosa y lírica. Su ejecución no está a la altura del asunto, pero hay que reconocer en la obra trozos de primer orden: aquellas olas que tienen verdadero movimiento y aquella mujer que surge levantada por una de ellas con tanta elegancia y facilidad. Hay en esta obra inspiración.

Salas III y IV. — La sala III comprende algunos proyectos arquitectónicos que no entraré a juzgar, y unas cuantas esculturas insignificantes.

La sala IV está enteramente dedicada a la escultura. Los estatuarios, sin duda para rivalizar con los pintores, hacen derroche de mediocridad espiritual y técnica. Honradamente no pueden ser citadas sino las dos obras del señor Héctor Rocha, artista que me es desconocido. Su «Voluptas» (número 205) es un trabajo inteligente y modelado con amor. Aquella mujer, con su expresión un tanto dolorosa, representa un momento de voluptuosidad sorprendido admirablemente y realizado con gran eficacia. «El alma del mármol» me gusta menos, pero es siempre una obra honesta, seria, bien ejecutada.

De todo lo demás, inclusive «La vida», de Santiano, «El Cristo», de Correa Morales», y «El Pensamiento Helénico», de Zonza Briano, preferiría no hablar. Pero no es posible. Si uno dejara a un lado autores como ellos, solamente porque han fracasado, no habría de quienes ocuparse. La obra

de Santiano es vulgar y fría, y, lo que me parece peor como tendencia, teatral.

«El Pensamiento helénico», de Zonza Briano, desconcierta. Yo confieso que aquellos tres hombres desnudos: Sófocles, Esquilo y Platón, dándose las espaldas y colocados los tres de pie en las más violentas y cómicas actitudes, me han hecho reír. ¿Qué pueden hacer los tres sino estar esperando que suene la música para iniciar una danza? Platón con su soberbia y airosa nariz geométrica, Sócrates con aquella barba singular que termina en una calavera y el pobre Esquilo con el pie torcido violentamente, son falsos. Cada uno posee un tórax formidable que no está en proporción con la cintura y con el resto del cuerpo. En esto hay también un error de interpretación, pues no es de suponer que aquellos hombres de genio, hombres tan cerebrales, entuviesen dotados de semejante musculatura. Pero no hablemos de la interpretación. El espíritu helénico debe haber pasado por muchas manos antes de llegar al talentoso estatuario argentino. Pero no hay que reprocharle demasiado esta obra. Zonza Briano ha caído en el peligro del género. Para realizar felizmente tales síntesis se necesita un gusto muy seguro, la aptitud sintetizadora, y un previo y concienzudo estudio del asunto que ha de ser sintetizado.

En cuanto al «Cristo» de Correa Morales, ¿qué decir? Visiblemente se trata de una obra inferior a las anteriores del viejo maestro. Este Cristo ni nos dice nada, ni significa nada. Se ha dicho que recuerda demasiado al Cristo de Bistolfi. No me parece. La actitud del de Correa Morales es la actitud con que vulgarmente se representa a Cristo cuando se le quiere hacer aparecer en toda la plenitud de su sercénidad.

Sala V. — Aquí comienza la parte interesante de la exposición, en lo que a pintura se refiere.

Ricardo García exhibe un paisaje de las «Orillas del Sena» (número 192) muy inferior a todas las obras que conozco del fino artista. Hay en el ambiente de este cuadro cierta

falta de unidad y una coloración falsa que en ciertos lugares, el agua del Sena, por ejemplo, llega hasta recordar el cromo. Sin tener brillantez este cuadro, los colores son demasiado vivos; se diría que García no ha sabido siempre hallar la entonación justa. Por lo demás, los toques son finos. García tiene el buen gusto de no empastar sus telas y pinta con poquísima pintura. Lástima que a veces ensucie su color y que no elija sus asuntos con mejor criterio.

Al lado de este cuadro se halla una vasta tela de Sívori. La eterna pintura de Sívori: falsa, sin vigor, llena de una vaguedad que quiere ser poética y que resulta monótona y diluída. Sívori es, más o menos, y sin que haya agravios para ninguno de los dos, un don Martín Coronado dedicado a pintar. Junto al cuadro «Largando la majada» (número 228), a que me refiero, hay expuesto otro cuadro de Sívori: «Llegando a la raya». Es más pequeño y tiene menos pretensiones. Sin embargo, me parece bastante superior al grande. Se observa en él mayor sentido de la realidad y sin ser propiamente vigoroso no es tampoco vago y blanducho como el otro. Como pintura es también superior. En suma, lo considero una obra interesante y real; aunque de un realismo sin fuerza ni carácter, como el de las novelas de Fernán Caballero.

Cupertino del Campo, director del Museo de Bellas Artes, expone en esta sala dos cuadros: «El rancho» (número 73) y «El tambo» (número 74). Son dos telas interesantísimas y la primera tal vez sea lo más digno de meditarse que contenga la exposición; yo veo en ellas un espécimen de lo que podrá alguna vez caracterizar a la pintura argentina. ⁽¹⁾ Pic-

(1) Este es uno de los casos en que mi agudo nacionalismo me llevó a desorbitadas laudatorias. En la revista *Nosotros*, donde apareció este artículo, los elogios propinados a Del Campo eran tales que he debido atenuarlos al incluir estas páginas en el presente volumen. Al año siguiente, no fui tan dadivoso de alabanzas para el señor Del Campo, quien, no obstante su buena voluntad, su cordura y su excelente orientación no ha realizado lo que de él se esperó.

tóricamente son dos trabajos serios, llenos de méritos. En «El tambo», los animales quizá tengan un poco de dureza, y en algunos trozos de «El rancho» tal vez se observe cierto apelmazamiento. Además, en el primero, se ve el esfuerzo minucioso. En ambos la luz está estudiada a conciencia, honestamente, desinteresadamente, y hay en las dos telas, sobre todo en «El rancho», bastante vigor. Hasta ahora hubiera parecido increíble que asuntos tan míseros pudiesen dar motivo a la realización de interesantes y nada vulgares cuadros. El gran Malharro pintó también ranchos, pero al atardecer o a la noche, esos dos grandes poetas que son capaces de embellecer cualquier cosa. Del Campo pinta un rancho y un tambo en pleno día, bajo un sol fuerte. No ha ocultado las fealdades y miserias de aquellas casuchas, no las ha poetizado; pero ha sabido extraerles su carácter. Son dos cuadros muy argentinos, y sin gauchos, ni guitarras, ni sauces y en los que del Campo aparece como un verdadero realista. No pone nada de su invención, o casi nada, y trata de acercarse en lo posible a la naturaleza. Esta orientación y lo concienzudo de su trabajo, la sabiduría en la elección de sus asuntos, me obligan a presentarle como un ejemplo. Lástima que no se dé por entero al arte. Le falta aun soltura; descubre demasiado el esfuerzo. Pero cuando del Campo se independice de la técnica, logrará producir, yo lo espero, obras fuertes y originales.

Junto al rancho de Del Campo está colocado el número 208, titulado «Buenos Aires». Con él ha obtenido uno de los premios el artista Alberto Rossi. «Buenos Aires» es una tela de buen tamaño que representa un trozo, en plena edificación, de la ciudad. En primer término, y constituyendo la parte esencial del cuadro, hay una gran casa en construcción. Del fondo, vienen subiendo forzudos caballos que arrastran un carro cargado de materiales. Los hombres llevan cargas también. En los otros planos se ve, primero, un andamiaje y luego casas de muchos pisos. Es un cuadro sintético. Está hecho a grandes rasgos, con los elementos indispensables para la

síntesis y dejando a un lado los detalles. Hay fuerza y talento en este cuadro. La composición es inmejorable y no hay amontonamiento, que era el peligro en que el autor pudiera haber caído. Se ha dicho que había demasiadas cosas en tan poco espacio. ¿Pero acaso no conocemos todos cien sitios como ese en Buenos Aires? Es precisamente la característica de nuestra capital, ciertamente bien sorprendida por Alberto Rossi. La ejecución me parece personal y vigorosa. La sola tacha que le haré a este cuadro es que el hombre de la derecha tiene aire de estatua. Parece una escultura de Meunier. Me hubiera gustado también más luz, más claridad. Las casas del fondo aparecen un poco vagas, no obstante estar muy próximas. Y como se trata de una síntesis, hay que exigir toda la verdad posible, es decir, en este caso, la verdad representativa, la verdad estadística, como diría Unamuno. Porque Rossi no se ha contentado con pintar un pedazo de Buenos Aires. Si así fuera, bien dueño era de haber elegido un día de escasa luz. Rossi ha querido sintetizar el carácter de Buenos Aires. En tal caso debemos exigirle que el día sea también un día representativo, es decir, un día claro y luminoso como casi todos los de nuestro clima. El jurado ha procedido con gran acierto premiando la obra de Rossi. Yo creo que con el tiempo nuestra ciudad, sus calles tumultuosas, el puerto, las fábricas, la vida moderna, en suma, tendrán en Alberto Rossi un vigoroso y talentoso intérprete.

El mismo artista presenta un cuadro más reducido (número 209), que representa un ángulo de la Plaza San Martín. Es excelente este cuadro. Tiene, sobre todo, la emoción de la hora. Quizás haya una excesiva estilización, como se dice ahora, del ambiente. He aquí un caso en que el asunto, vulgar y sin encantos, aparece embellecido. La hora y el espíritu del artista contribuyen a ello. Quizás el ambiente del cuadro resulte demasiado nebuloso y gris para nuestra ciudad. Precisamente en la Plaza San Martín hay más luz que en parte alguna, a causa de la mayor altura sobre el

nivel del río y de la falta de edificios que espesen y enturbien el aire.

Artigue presenta dos figuras: un retrato de la señorita R. (número 11) y una cabeza de Estudio (número 12). Son dos cuadros sin vigor, desteñidos, blandos. A primera vista parece que este pintor tuviese un estilo personal, porque se distingue entre todos los expositores. Pero la personalidad no consiste en ser distinto de los demás, sino en otras cualidades. Artigue, viejo pintor lleno de méritos, revela en estos cuadros positivas condiciones. Sin conocer bien sus obras anteriores, afirmaríá que hay en las actuales verdadera decadencia. La cabeza de estudio era ciertamente interesante, pero Artigue no ha sacado de ella todo el partido que podía.

El «Valle de Humahuaca», de Antonio Alice, me parece muy superior al retrato de la primera sala. Este cuadro, de dimensiones más bien grandes, produce, con sus altas montañas, su valle vasto y sereno, el arroyo que baja entre las piedras, cierta impresión de grandiosidad. Está ejecutado con seguridad y vigor, y con limpieza rara tratándose de un paisaje. Es, sin embargo, frío. Además, se ve que el autor no ha comprendido el alma de aquellas inquietantes tierras quichuas. Por esto no tiene su cuadro todo el carácter que debiera. Y es lástima, pues si alguna comarca de nuestro país tiene carácter es el Valle de Humahuaca. ¿Será que Alice ha academizado el paisaje o no ha sabido elegir el lugar típico que concretara el espíritu de la región?

Enrique Prins nos da a conocer una vasta tela que titula «La Carolina». Representa un paisaje montañoso. Una sierra de poca altura ocupa todo el fondo inferior; la sierra desciende en una ladera, llena de arbustos y flores silvestres, hasta un alambrado que hay en primer término. El asunto, como se ve, no tiene ninguna importancia; le falta carácter e interés y parece haber sido buscado sólo para vencer dificultades. Prins lo ha ejecutado con esmero. Sin embargo, no creo que Prins tenga temperamento de pintor. Es artista a no dudarlo, pero tal vez su diletantismo perjudique a la

aptitud creadora. En su pintura actual se advierte el progreso enorme sobre las cosas que presentaba en las exposiciones de aficionados. Pero todavía vacila; y su falta de seguridad le quita independencia en el sentido de que está esclavizado a su pincel. No quiero cerrar este párrafo sin afirmar que Prins no imita a nadie, y que si algo tiene este cuadro, es su sinceridad.

En esta misma sala se expone una pequeña tela del señor Salvador Strigna. Me es absolutamente desconocido el nombre de este pintor. Su cuadro «Mañana de invierno» es uno de los mejores paisajes de la exposición. Es suave y delicado, tiene el sentimiento de la hora y se diría que allí se siente el frío sin rigor de alguna de nuestras bellas mañanas de invierno. La niebla está patente y da al cuadro una gran unidad, llenándolo todo con su red invisible y tenue. La Comisión de Bellas Artes ha tenido el acierto de adquirirlo.

Sala VI. — Los dos paisajes de Américo Pannozi descuelan en esta sala. «Mañana de Abril» tiene cierto defecto de composición, vale decir, de armonía. Hay demasiados techos, y siendo éstos bastantes grandes, el autor debió evitarlos un poco. A la izquierda del cuadro, por ejemplo, los largos y anchos techos rojos de las dos casas, una de las cuales no entra enteramente en el cuadro, ocupan excesivo espacio. Esto se hubiera evitado tomando el cuadro desde un poco más hacia la derecha. «Claro de luna en Montagnac» es decididamente poético y evocador. Acusa una visión literaria de las cosas y tiene emoción. Su factura, por lo demás, me parece excelente, fina y eficazísima.

En lo alto, frente a la entrada de la sala, sorprende una inmensa tela donde un ser con figura humana y enormes alas, sentado en una piedra, hunde su cara entre las manos. Las alas llenan el cuadro por todo lo ancho. El paisaje representa una cumbre adusta y trágica, sin vegetación, todo piedra y soledad. Al fondo, unas crucecitas templan un poco la feroz hurañez del páramo. El cuadro tiene algo de patético y está ejecutado con vigor. Su autor, Fonrouge, debe ser muy jo-

ven. Si es así, hay razón más que suficiente para esperar mejores obras de su aptitud el día que la vida, el estudio y un largo contacto con ambientes más espiritualistas, le permitan realizar su arte simbólico al que parece predispuesto.

En esta misma sala se halla el mejor paisaje de la exposición. Hablo del cuadro «A orillas del Sena» (número 193), de Ricardo García. Si no supiera que la Comisión de Bellas Artes, con admirable acierto, lo ha adquirido, yo aseguraría que nadie lo ha visto o que nadie le ha dedicado atención. Y es lástima porque se trata de una obra encantadora, finísima, admirablemente compuesta. Una gran animación, una alegría reidora, parecen tener las casitas del pueblo sobre la margen del Sena, el cielo, los árboles, el paisaje entero. Todo es allí ágil, elegante y al mismo tiempo simple. García se revela aquí un verdadero colorista. Nada desentona en este cuadro donde tan diversas tonalidades podían chocarse.

Sala VII. — Es la última sala y en ella están dos de los tres cuadros premiados. El tercero, como lo dije, es «Buenos Aires», de Rossi.

El cuadro premiado «Tipos quichuas de la quebrada de Humahuaca», es una de las obras más simpáticas de la Exposición. Este cuadro y los de del Campo, señalan dos fases de lo que puede ser la pintura argentina. Pero si bien la intención de Boggio es inmejorable no puedo decir otro tanto de su ejecución. Hay graves defectos en este cuadro; defectos de perspectiva, de colorido, de dibujo. Además, el alma de la raza y del paisaje no han sido del todo comprendidos. El autor no demuestra poseer un gran sentido de la realidad. Pero, y he aquí su mérito positivo, ha sabido buscar el carácter. Lo tienen sus tipos, su paisaje, la iglesia del fondo. No me extenderé más sobre esta tela que no es una realidad de arte sino más bien una promesa, pero quiero elogiar una vez más al autor por haber ido a pintar a Jujuy. Aquellas comarcas son lo más bello que posee nuestro país. Tienen no sé qué de místico y de fatalista. Una tristeza sorda, hostil, penetrante como la de ciertas páginas de Bach,

nos inquieta y a la vez nos exalta. Tales tierras tienen algo de común con las castellanas y concretan toda el alma de una raza; ¡aquella raza quichua, misteriosa y vencida, que puebla el silencio de las punas con los ayes de sus quenás dolientes!

Merecen recomendarse, entre los demás cuadros de esta sala, una cabeza melancólica de Prins titulada «Marta», y los deliciosos cuadritos camperos de Carlos de la Torre, tan criollos, tan exactos, tan exquisitamente ejecutados. El cuadro «Débauche», de Próspero López Buchardo, constituye una promesa. Está realizado con soltura y es un progreso sobre la tela de este joven pintor, que vi expuesta en la exposición de Biarritz de 1911. Terry presenta un cuadro, sin duda bien pintado pero falso, y que recuerda demasiado a los Zubiaurre. Es esta una obra de arte enfermizo y absolutamente en desacuerdo con la escena que representa. Era superior el viejo del año pasado y que recordaba también a los Zubiaurre.

He dejado para el final el autorretrato de Alejandro Bustillo, la pieza más prometedorá del certamen. El autor se ha retratado de frente, en una actitud sencilla, sin *pose* ninguna. La luz ilumina fuertemente el lado izquierdo de su rostro. Es una obra vigorosísima, seria, honesta. Quizá le falte un poco, pero muy poco, de seguridad; en ciertos momentos su pincel ha vacilado. También se nota el esfuerzo en algunos puntos. Pero estos reproches, sobre todo el último, son insignificantes. La espontaneidad es sin duda una cualidad excelente, pero no ha de condenarse una obra artística porque sea demasiado trabajada y el trabajo se note. En los libros de Flaubert, aun en ciertas páginas de «Madame Bovary», se nota el esfuerzo y eso no quita nada a su múltiple valor. La cuestión está en que el esfuerzo no conduzca a la dureza ni la afectación. Un gran mérito del cuadro de Bustillo consiste en su verdad. Otros retratos de esta Exposición están hechos como si al personaje nada le rodease, como si su cara no recibiese la influencia de la

luz y de los colores circundantes. Nuestros retratistas lo mismo pintan una cabeza con fondo rojo que con fondo verde, sin que el rojo ni el verde influyan lo más mínimo en las tonalidades de la carne. En el retrato de Bustillo no sucede tal cosa. La influencia de aquella luz artificial está bien estudiada y hasta la sombra del artista, reflejándose en el fondo, da mayor realidad a su trabajo. Es una obra independiente, que nada tiene que ver con la insípida pintura de academia que abunda en el certamen. El talento sobrio y personal de Bustillo, su pericia — rara, teniendo en cuenta su juventud, — su independencia de toda escuela o tendencia le señalan como uno de los pocos verdaderos artistas con que hoy cuenta nuestro país. Entiendo que Bustillo no se dedica exclusivamente a la pintura. En mi opinión, es obra de patriotismo exigirle una absoluta y excluyente consagración. Sus aptitudes para este arte están ya demostradas. No abrazarlo por entero, tal vez sea para él equivocar su camino.

III

En toda esta Exposición no hay en realidad sino dos géneros pictóricos: el paisaje y la figura humana. Es una verdadera suerte que compensa la mediocridad general. Entre los doscientos cuadros no se encuentra, gracias a Dios, un solo cuadro de historia. Tampoco hay ninfas ni náyades, esa inmundicia plaga que pulula en las exposiciones europeas, las alemanas sobre todo. Es una felicidad increíble que no haya nadie entre nosotros que engendre aquellos faunos, centuaros, sátiros y demás ralea mitológica tan cara a los secesionistas de Munich. Tampoco hay un solo desnudo. Nuestros pintores han tenido la sensatez de no pintar mujeres desnudas bajo los árboles, a las que jamás vieron en tales sitios. La ausencia de tantas falsedades y ridiculeces debe regocijarnos patrióticamente.

Porque todo ello significa que nuestros pintores tienen cierto sentido de la realidad. Les interesa la naturaleza, la vida, lo que tienen a su alrededor. Prefieren el paisaje criollo, el retrato, las figuras humanas, a las grandes telas decorativas donde podían representar el Fusilamiento de Falucho, la toma del gobierno por Figueroa Alcorta o algo más ameno, como ser alguna escena del Noventa, donde, entre los fuegos de las metralлас y el humo de la pólvora, apareciesen la figura hierática del doctor Alem y la misteriosa de don Hipólito, cubiertas las sagradas cabezas con las boinas rebeldes. Cosas análogas se hacen en París y en Madrid, y nosotros las veremos filosóficamente el día en que aparezcan las tentadoras medallitas.

De las dos formas de pintura mencionadas, la que predomina es el paisaje. Se explica. El paisaje es el género que exige menos esfuerzo y no demanda una larga continuidad en la labor. Siendo en general los pintores de esta exposición simples aficionados ¿qué otro género había de abundar sino el paisaje? Pero esta causa, y la tendencia realista de que hablé, no son exclusivas. Si nuestros pintores se inclinan al paisaje y rechazan los otros géneros es también por la falta de tradiciones, por la desaparición de las costumbres criollas, por la influencia del arte francés y por la escasez de modelos, sobre todo para el desnudo. De todas maneras, una tendencia muy pronunciada hacia el paisaje existe. Si ella continúa en los certámenes venideros, puede — lo que sería una inmensa suerte — convertirse en tradición.

Debe afirmarse también — y los paisajes contribuyen a demostrarlo — que existe una tendencia al arte verdadero y humano. Pero tal vez sea más exacto decir: al arte realista. En efecto; si observamos los paisajes expuestos, se nota en ellos el propósito de atenerse exclusivamente a la realidad objetiva. Hay poco o ningún subjetivismo en esos cuadros. El paisaje no es en ellos un estado de alma; carece de religiosidad, de misticismo. Pero de esto no hay que extrañarse. Hemos nacido en un ambiente superficial y materializado y,

por consiguiente, no esperemos hondura espiritual en nuestros pintores. En cambio hay una fuerte inclinación hacia la brillantez. Yo no dudo que en el porvenir tendremos buenos coloristas.

En cuanto a influencias, sólo se nota la italiana. No son las modernas escuelas de Italia, los divisionistas, por ejemplo, quienes influyen, sino el arte atrasado y vulgar de mediados de siglo, transmitido por los profesores italianos que abundan aquí. Zuloaga ha seducido a algunos jóvenes. El arte francés no parece haber influido sino muy indirectamente. ¿Habrá en nuestra Exposición cierto principio de personalidad, cierto anuncio de pintura argentina? Quiero pensar que sí.

Bajo el punto de vista técnico, lo que más resalta en el certámen es la improvisación. Hay poquísimas obras trabajadas concienzudamente. En cambio pululan los estudios, los esbozos, los paisajitos realizados en un par de horas. Es una falta de seriedad que puede en parte remediarla el jurado de admisión. También se nota una gran falta de variedad. Vista la primera sala, aunque la pintura mejore en las demás, ya se han visto todas.

Finalmente, haré constar que el arte expuesto, aunque tenga todas las deficiencias que se quiera, es un arte sano; el arte que corresponde a un pueblo optimista y joven. No hay delicuescencias ni histéricos futurismos, ni pintura enfermiza y deprimente.

El arte de José León Pagano

La pintura, en nuestro país, no ha seguido paralelamente los progresos de las otras artes. Poetas, escultores, y aún músicos, han realizado obra bella y perenne. Los pintores, en cambio, han sido mediocres. Rodríguez Echart pudo fundar esperanzas, pero murió joven. Martín Malharro murió también joven, cuando empezaba — puede afirmarse — a realizar su ideal artístico. Malharro poseía un temperamento excepcional; era un poeta y lo ha demostrado en algunos de sus cuadros. En cuanto a Schiaffino, diré que lo creo un artista muy distinguido, pero suele equivocarse. En fin, como este pintor ha expuesto poco, no es posible dar sobre su arte una opinión definitiva. Pero si los pintores de la generación pasada no hicieron obra personal y fuerte, los de la presente generación han de hacerla. Ayer fué Fernando Fader, un hombre de talento cuyo abandono del arte no se acaba de lamentar; hoy son Rodolfo Franco, José Antonio Merediz, Jorge Bermúdez y José León Pagano.

Raras veces se ha visto en Buenos Aires una exposición de artista argentino tan importante como la de Pagano. Importante por el número de sus trabajos, por la tenaz labor que representa, por el significado de su obra, por su probidad, por sus méritos formales, por su belleza recóndita.

Pagano es sincero y personal. Ajeno a todas las modas, a todas las influencias, a todas las actitudes, a todo afán mercantil, interpreta su modelo, sea un hombre o un paisaje,

entregándose por entero a su arte con fervor que se diría religioso. No ha tratado de buscar una nueva fórmula, — falsa originalidad que cualquier hombre de algún talento puede alcanzar; sino que es personal en el real sentido de la palabra: sus cuadros reflejan su temperamento y su concepción de las cosas. Así, Pagano no se preocupa de que sus cuadros se parezcan unos a otros, de que todos tengan el mismo sello, el aire de familia que miente la personalidad. Pagano pinta lo que siente y ve, tal como lo siente y ve en el momento del trabajo. Por eso su obra es tan variada.

La pintura del ser humano sufrió hasta hace poco tiempo un período de aguda crisis. El impresionismo y las escuelas que derivan de sus principios, no exigían gran conocimiento de la difícil ciencia del dibujo, — como que negaban la existencia de las líneas en la naturaleza —, ni reclamaban un esfuerzo arduo y constante. Concretados al paisaje la mayoría de sus adeptos, el esfuerzo era mínimo, pues el trabajo, realizado necesariamente al aire libre, sólo duraba mientras permanecían las tonalidades de la hora elegida. A esto debe agregarse que, por naturales tendencias del espíritu, preferían paisajes vagos y borrosos y especialmente los paisajes crepusculares; y siempre vistos a gran distancia para aumentar su impresión y su poesía. Es que tales artistas buscaban, no ya realizar obra pictórica propiamente dicha, sino producir, por medio de los colores, sensaciones literarias. Así, pues, no se tardó en exagerar la tendencia, y se creyó que para ser gran pintor bastaba tener alma de artista, aunque se careciese de habilidad técnica. La pintura se hizo *fácil*, descendió a la improvisación. Pero en los últimos años se reacciona contra tales hábitos y opiniones. Ahora los jóvenes pintores vuelven a interpretar la figura humana. En este movimiento, si así puede ser llamado, han ejercido influencia los cuadros de Zuloaga y de Anglada. José León Pagano ha podido ejercitarse en tan difícil género de arte, porque posee dominio del dibujo y gran tenacidad, aparte de otras cualidades de que hablaré en el curso de este artículo.

Pintar figuras humanas no es reproducir el modelo con criterio más o menos realista, prescindiendo del ambiente que lo rodea. Eso lo hace bien cualquier mediocre. Lo interesante consiste en que la figura forme parte del tono general del cuadro, dentro del cual los detalles de la persona y del vestido constituyan múltiples matices. De este modo la figura resulta poetizada, ennoblecida. Así pintaba Whisler, y, sin que esto signifique parangonarlo con aquel excelso maestro, así pinta José León Pagano.

Si se observan las figuras de este artista se verá que cada cuadro, — la mayoría por lo menos —, tiene una tonalidad general en la que la figura aparece como envuelta. Mediante tal procedimiento, aquella tonalidad viene a ser como *el color* de la persona, o también algo así como el cuerpo astral que según los teósofos envuelve al cuerpo material del hombre. Este modo de concebir el cuadro exige una sensibilidad extraordinaria, — por la multitud de matices que forzosamente el artista ha de anotar —, y un verdadero temperamento de poeta; cualidades ambas que posee Pagano. Todo esto puede verse, por ejemplo, en *La maja y el lebre*, deliciosa sinfonía en negro y oro; en *A la corrida*, donde las gradaciones de la tonalidad blanca fundamental sorprenden y encantan; en *Armonía en gris*, cuadro sutil y suavísimo, cuya poesía penetrante no es fácil olvidar; en *Arold Duchaine*, retrato de un artista escultor, bello cuadro donde el tono general revela el alma soñadora del personaje; en *Matinal*, del que parece desprenderse el perfume primaveral y tierno de aquella mujer joven y bonita que inspira el cuadro.

La pintura de Pagano tiene, a veces, cierto aire señorial. Así en *La maja y el lebre*, en que la distinción suprema de la figura se acuerda con la entonación general del cuadro y con la fina elegancia del perro.

El talento interpretativo de Pagano se revela en la variedad de gentes que reproduce. En los quince cuadros que contienen figuras humanas se hallan seres de diversas cla-

ses sociales, de diversos países, de diversas edades. Pero siempre han sido comprendidos por el artista. Así las mujeres de los cuadros *La maja y el lebrél* y *A la corrida* son dos españolas de raza; la *Vieja toscana* revela el alma sencilla, buena, burda, si cabe decirlo, de una pobre mujer de la clase campesina de la Italia central; el *Tipo de Castilla la Vieja* y la *Niña segoviana* denotan una comprensión realista de las gentes castellanas.

La ciencia del dibujo, el sentimiento del color, el buen gusto, dan a los cuadros de Pagano el aspecto de cosa concluída, perfecta, diré; debiendo entenderse que estas palabras tienen aquí un significado relativo. Pagano, para decirlo en otros términos, sabe pintar. Las manos de sus personajes, por ejemplo, son admirables. Y es curioso observar las diferencias entre todas ellas, no sólo las diferencias anatómicas sino las diferencias que yo diría espirituales. Las manos de las dos españolas, manos finas, señoriales, muy bellas, las del pintor *Costetti*, las de la *Vieja toscana*, las del escultor *Duchaine de Ver*, son manos bien observadas, trabajadas con amor, realizadas con verdadera habilidad, y todas son diferentes y todas podrían revelarnos el espíritu y la condición de los personajes.

Pagano, lo repetiré, posee una admirable sensibilidad. No es la suya una sensibilidad exagerada, enfermiza; es la de un espíritu fuerte, y también la de un hombre que cuando pinta es pintor y no literato. Su sentimiento del matíz me parece interesantísimo. Obsérvense, por ejemplo, *La maja y el lebrél*, *Matinal*, *Armonía en gris*, *A la corrida*. El primero está pintado en gama baja, como si dijéramos en tono menor, a la sordina. Los colores son apagados, suavísimos, de una distinción suprema. El negro y el oro, especialmente en la saya del vestido, componen una armonía encantadora, hecha de matices muy finos, verdaderamente sutiles. En *Matinal* hay todavía mayor delicadeza de color, mayor variedad de matices; variedad singular que ha permitido al artista introducir dentro de la tonalidad celeste gris del cuadro,

bellas notas rosadas que quedan tan dentro de aquella tonalidad que su realización sorprende. La sensibilidad de Pagano se manifiesta no menos extensa y rara en *Armonía en gris*, y, como lo he indicado, en el magnífico cuadro que se titula *A la corrida*.

Pero lo que revela mejor la sensibilidad de Pagano es su afición al gris. El gris es no solamente el color más distinguido, sino también el que tiene una gama más extensa. La variedad del gris no la tiene ningún color, lo cual se explica por ser el gris el color medio por excelencia. En los cuadros de Pagano la variedad de los grises llama la atención. Imposible intentar detallarlos. Sólo aconsejo al lector que compare los grises del pecho de la española de *La maja y el lebre*, con los del cuadro *Armonía en gris*, con los de la espalda de la mujer de *Floreal*. Pero pocos detalles tan deliciosos y poéticos en la obra de Pagano como los grises de las carnes femeninas. Pagano no pinta la carne con sentido realista; la poetiza, dándole aquellos grises que ennoblecen el desnudo, quitándole lo que pudiera presentar de repugnante y de objetivo.

Este sentimiento particular del gris bastaría para revelarle como colorista. Conviene recordar que ser colorista no es pintar con colores sonoros y deslumbrantes. Ser colorista es hacer lo que se quiere con el color, convirtiéndole en un instrumento maleable y dúctil, de modo que sea dócil a los fines del artista. Ser colorista es poner la nota exacta, sentir la poesía del color, sus matices infinitos, su alma, su belleza. Hay quien cree que Gonzalo Bilbao es un insigne colorista porque pinta, con colores agudos y brillantes, una Andalucía de pandereta. Sin embargo, Bilbao, pintor muy apreciable por cierto, es menos colorista que Darío de Regoyos, quien siente y expresa múltiples matices que produce la luz sobre las paredes y sobre los campos, y quien, para decirlo en una palabra, es un admirable luminista. José León Pagano no es precisamente un luminista ni ha intentado serlo; pero tal resultará cuando se lo proponga, pues

revela aptitudes para ello. Pagano es colorista en el buen sentido de la palabra, y nada lo prueba más eficazmente que su cuadro *Floreal*, donde el pintor, en alarde valeroso, ha triunfado sobre las serias dificultades de colorido que le presentaba su asunto: una mujer desnuda y de espaldas, rodeada de flores innumerables y distintas, que recibe una cruda luz vibrante que entra al cuarto por una pequeña ventanita puesta en último término.

Dije que Pagano era ajeno a las modas, pero eso no significa que desconozca o desprecie los modernos procedimientos pictóricos. Desde luego no es un *arriéré* — perdón por la palabra extranjera —; aunque se haya formado estudiando los clásicos, sobre todo ese formidable Velázquez, al que los pensionados argentinos no pueden conocer a causa de la prohibición de ir a España, por «no haber allí ambiente artístico», según el ridículamente necio criterio de las disposiciones oficiales. Pagano ha estudiado también la pintura moderna y admira a algunos impresionistas, habiendo adoptado en más de un paisaje ciertos procedimientos de esta escuela. Así el cuadrito titulado *Llanura* es una obra impresionista, y en él se ve también cierto parentesco que une a Pagano con Anglada. Esto no lo digo como un reproche, pues todo artista tiene una filiación.

Como paisajista, Pagano revela positivas condiciones. Yo encuentro un gran encanto en *Llanura*, en *Fiesole*, en el fuerte *En pleno sol*, en *Aldea ligur*, en el cuadrito titulado *Al anochecer*. *Aldea ligur* es insuperable por su composición, por su colorido, por la emoción que contiene. Lo mismo diré de *Al anochecer*, un pequeño puerto donde las casas sobre el muelle, las barcas, todo aparece sabiamente poetizado por las luces violáceas del atardecer.

Bajo el punto de vista puramente técnico, la obra de Pagano es variada. Sus cuadros grandes están pintados con pinceladas firmes y de tamaño mediano. Otros cuadros, *Llanura*, por ejemplo, están ejecutados a espátula, habiendo utilizado el pincel, y éste muy seco, sólo para tratar las co-

pas de algunos árboles. Con la espátula Pagano coloca su pintura en pequeños toques nerviosos y vigorosos. En *Primavera*, un bello cuadro que no sería posible dejar de citar, el artista ha empleado manchitas cuadradas que dan gran vibración luminosa al asunto. En fin, en el sentido material de la técnica, Pagano es siempre vario y siempre interesante.

La obra del artista argentino, aplaudida tan magníficamente en Italia, será un triunfo en Buenos Aires. Y no sólo por su real excelencia, sino porque aquí carecíamos de un artista de su género. La obra de Pagano, distinguida, seria, bella, constituye la revelación de un gran temperamento de artista y es la promesa de un arte hasta hoy no alcanzado por ningún maestro argentino.

Un intenso artista: Merediz

He aquí un artista realmente personal y original. Es personal, por cuanto su arte no es sino la expresión de su temperamento. Es original, por haber llegado a revelar una visión nueva de las cosas.

Pocos artistas conozco tan sinceros, tan enormemente sinceros como Merediz. Es humano que los artistas — pintores, escritores, músicos —, tengan en algo en cuenta los gustos en moda, las preferencias del público y las orientaciones de la crítica. Aquellos que blasonan de independientes, suelen seguir las tendencias de su generación, de un grupo, cuando menos, — las tendencias que agradan a los artistas y a los críticos. Un pintor que siga la dirección de Zuloaga o de Anglada, no será nunca absolutamente independiente, porque aquellas tendencias representan una ruta ya abierta. Es también humano que un artista que quiere exponer en su país, haya pintado tal cuadro teniendo en vista el museo; tal otro, para agradar a cierto público; tales otros para complacer a ciertos críticos. Pero Merediz está libre de todas estas preocupaciones. No tiene en cuenta para nada ni los gustos de lo que se llama el público, ni las tendencias dominantes entre los artistas, ni las preferencias de la crítica. Tampoco tiene en vista la gloria, los aplausos. Y no es por orgullo, de que carece el hombre modestísimo que es Merediz.

Este artista cree que no existe otro país como España para el pintor. Allí hay carácter, luz, tradiciones, misticismo. Merediz se establece en un pueblo castellano o andaluz, y después de haberse penetrado de su ambiente, comienza a pintar. Busca su *cuadro*, tratando de realizar, cualquiera que sea el tamaño de su tela, un verdadero *cuadro*, es decir, una obra concluída, que tenga su valor independiente. Una vez elegido el modelo, Merediz se entrega a él con toda su sinceridad, con todo su amor, con la sensibilidad a flor de piel, pudiera decirse. Pinta lentamente, con una honradez única, sin acordarse, cuando trabaja, que existen otros artistas.

Dije que Merediz era original, pues nos traía una visión nueva de las cosas. Charles Morice, el eminente crítico francés, encuentra en sus cuadros una simplicidad desconcertante. Para él, Merediz es un extraño artista, y su rareza nos asombra por ser tan franca. Y, en efecto, la obra de Merediz debe haber desconcertado al público. El público no admite, así no más, una nueva tendencia o una nueva visión. No es preciso que el artista sea un revolucionario para que el público no le comprenda. La pintura de Merediz, bajo el punto de vista puramente técnico, no es ni siquiera modernista, aunque el pintor lo sea por su sensibilidad y su orientación espiritual. Basta para no ser comprendido traer una visión nueva. En Francia todos los artistas que traían un sentido personal de las cosas obtuvieron los desdenes del público, de la crítica y de los jurados. Millet fué muy combatido y, sin embargo, bajo el punto de vista técnico, no era un innovador ni mucho menos. Tampoco lo era Manet, quien no hacía sino seguir a Goya. Puvis de Chavannes fué rechazado de sucesivos salones, y Carrière jamás consiguió otra recompensa que una segunda medalla. Desdeñados o incomprendidos fueron así mismo Courbet y Monticelli. Pero sucede que después de algún tiempo, el público acepta la nueva tendencia o la nueva visión.

Advierto que hablo aquí de novedad verdadera. Un pintor que imite a Anglada no hace nada de nuevo. Sigue un cami-

no conocido, de modo que no sorprende al público. Ya el maestro abrió la ruta. Y así, tal artista puede ser comprendido, pues ya se sabe que es lo que pretende realizar. Merediz no viene tras de nadie. El solo tendrá que abrirse su camino. Su pintura ha desconcertado al público, — no vendió sino un cuadro ⁽¹⁾ — y necesitará algunos años de lucha para hacer aceptar su visión.

Pero, ¿qué es lo que hay de nuevo, de extraño en los cua-

(1) La comisión de Bellas Artes compró este cuadro, que, por cierto no era de los mejores. Posteriormente, fué enviado al Museo de Córdoba, de modo que, hoy por hoy, no existe una sola obra de Merediz en el Museo Nacional. Uno de los señores médicos que componen la pintoresca comisión de Bellas Artes encontraba graves faltas de perspectiva en los cuadros de Merediz, y otro declaró que Merediz era un simple aficionado... Pero felizmente los verdaderos artistas no opinan como estos señores médicos. Charles Morice ha escrito sobre Merediz las palabras que voy a copiar. Y yo espero que nadie vacilará entre la opinión de los galenos de la comisión y la de uno de los mayores críticos del mundo. Dice el gran escritor francés:

«El arte de Merediz es de una simplicidad extrema, casi desconcertante.»

... «no tardaréis en descubrir que estas viejas piedras están cargadas de una vida intensa, de una vida doble, la de las generaciones que ellas albergaron y la del artista, que viene a agregar un minuto de conciencia a siglos de pasión.»

... «él nos aporta la más incontestable prueba de talento: las cosas que pinta son verdaderas de su verdad, como de la verdad de ellas mismas. Su simplicidad, resultado de la meditación laboriosa, y mejor su simplificación, es una condición de extrañeza (tomad esta palabra en su mejor sentido) porque es una condición de personalidad.»

«Es porque distingue tan netamente las cosas, que el talento de Merediz es tan distinguido. Observad las sutiles relaciones de sus colores, la riqueza, particularmente, y la ligereza de sus blancos, de una gama tan variada.»

«Pero la estima que él nos inspira, está por encima del punto de vista técnico. Sus ciudades tienen su atmósfera, decía yo, — su alma, agregaré, — y quisiera disponer del espacio y el tiempo que son menester para mostrarla. ¿Y no es milagro encerrar tan enormes cosas en tan pequeños cartones?»

dros de Merediz? No puede decirse que su novedad resida en tal o cual condición; depende del conjunto, de la suma de sus cualidades. En esos pequeños cuadros hay una franqueza singular. El artista no disfraza su visión. La presenta tal como es, y, por consiguiente, el alma del pintor aparece en toda su desnudez. Es, en resúmen, un ingenuo. Al constatar esto entiendo hacer un elogio muy grande. Ser ingenuo es *no ocultar nuestra verdad*, carecer de diplomacia, revelarnos con toda sinceridad. Solamente las almas nobles son ingenuas. Los santos, los grandes poetas, los artistas excelsos, fueron ingenuos.

La desnudez de algunos de sus cuadros, su gusto por el contraste violento de colores, la simplicidad de su arte — que a algunos parecerá excesiva, — la carencia de efectismo y de dramaticidad, el escaso elemento pintoresco, lo contenido de la emoción y otras cualidades, dan a la obra de Merediz novedad y rareza, y la hacen inaccesible a la sensibilidad, apenas en vías de educación, de nuestro público.

Merediz nos presenta su visión de España. Son rincones de ciudades, calles silenciosas, patios apacibles. Es una España íntima, recogida. Merediz realiza, como Darío de Regoyos, verdaderos retratos psicológicos de paisajes españoles. Con esto quiero expresar a la vez que su realismo, su espiritualismo. Merediz no modifica las cosas, no exagera, no hace literatura. Pinta las cosas en su realidad objetiva, pero trata de hallar a los lugares su alma, de expresar su emoción. Es un arte discreto, en el que todo está pensado, en que nada sale de los límites de la verdad y del buen gusto. En la obra de Merediz, tan equilibrada, la importancia de la línea y del color son igualmente notorias. Otros artistas, Bermúdez, por ejemplo, apenas se preocupan del color, pues tratan de producir síntesis subjetivas. Merediz, al buscar su cuadro, no elige un rincón apacible y lleno de carácter por el solo hecho de estas virtudes inmateriales. Quiere también que haya en el asunto de su cuadro rarezas y contrastes de color, problemas de luz. Así le veremos elegir una calle cuyas casas

del primer plano están pintadas de rojo; un rincón de Toledo, donde una casa tiene un trozo de pared también roja; patios blancos de rara dificultad. En cuanto a su modo de pintar, Merediz lo consigue todo mediante el color. Jamás se verá que el toque del pincel siga la línea a producirse. El sólo fía en las relaciones de los valores, en la exactitud de sus tonalidades. En estas preferencias se manifiesta Merediz verdadero pintor, es decir, un hombre que trata de producir la emoción por los solos medios de su arte.

Esto se explica porque Merediz es un luminista. Sus análisis de la luz sobre las paredes, son de una minuciosidad y una verdad extraordinarias. Y es que Merediz posee una sensibilidad que no vacilo en calificar de enorme. Siente los matices más ocultos, más fugaces. Es un espíritu profundo y analizador, paciente, reconcentrado. Ve la poesía de la luz. Pocos artistas argentinos han expresado la infinita variedad de los tonos dentro de un tono general, como ninguno ha hecho sentir la atmósfera con tanta verdad. «El Patio Blanco», es en estos dos sentidos, una obra reveladora. Bajo los arcos del patio se siente el aire con una verdad que sólo un maestro puede conseguir. Todo el patio es blanco, pero de un blanco muy matizado; hazaña singular, porque pocos colores más difíciles de ser matizados que el blanco. Pues Merediz presenta varios cuadros pintados en blanco, y todos distintos.

Este amor a las tonalidades raras y a los matices, su preocupación del carácter, su amor a España, su sinceridad, lo asemejan a Darío de Regoyos. No es que haya influencia ninguna del artista español sobre Merediz; hay entre ambos parentesco espiritual, analogía en el concepto del arte. Se diferencian en que Regoyos es menos objetivo y más lírico. Regoyos deforma un poco las líneas, su colorido tiene algo de violento. Es también más apasionado. El arte de Merediz no es violento sino suave y tranquilo. Regoyos suele no acabar sus cuadros; es, en cierto modo, un espíritu fragmentario; y así, muchos de sus cuadros vistos aisladamente pier-

den valor. Hay que ver su obra en conjunto. Los cuadros de Merediz, en cambio, tienen cada uno su propio valor, independiente de la restante obra del artista.

La característica en la obra de Merediz es la intensidad. En cuadros pequeñísimos consigue poner paisajes de cierta extensión. Hay en sus cuadros una intensidad, una emoción muy grandes. Algunos parecen páginas de Barrés convertidas en pintura por quien sabe qué milagro.

Bajo el punto de vista técnico, lo más notable en Merediz, aparte de su sentimiento del color, es su habilidad para la composición. Aun cuando pinte el más pequeño cuadro, quiere que sea *un cuadro*. Jamás veremos bocetos, estudios, fragmentos de cuadros. Su composición suele ser pintoresca y a veces audaz, como su «Barrio de Antequeruela», por ejemplo. Quizás haya algún exceso de preocupación en esto; quizás convendría un poco como de descuido, como de desgaire, diré; que se viese que la composición no ha sido tan buscada. Es esto, sin duda, lo que ha hecho decir a Morice que los cuadros de Merediz parecen decoraciones de teatro, afirmación que sólo en parte es verdadera, pues no podría aplicarse a todos los cuadros de esta exposición. El «San Antonio», «El parral», nada tienen de decoración de teatro. La composición es naturalísima; no se ve que haya sido buscada. También creo que el afán de Merediz de componer originalmente es lo que hace preguntarse a Morice si no habrá una sombra de amaneramiento en nuestro artista. Afirmaría que no. Si hubiera una manera, ello se vería en todos o casi todos sus cuadros, pues una manera no es sino una fórmula generalizada para todos los casos. Diré también que la sinceridad de Merediz se opone a toda manera. Es un artista que no se repetirá jamás.

Merediz es en cierto modo un intimista. Siendo él más luminista, más sincero, es un hermano espiritual de Le Sidaner. Da la sensación de la soledad y del silencio con verdadera maestría.

Una característica más de Merediz es su pericia para dar

la sensación de la lejanía, de la atmósfera, de las largas calles. Tiene varios cuadros que en este sentido son perfectos. En «El callejón» la vista penetra hasta el fondo, se pierde en la extensión del lugar. Lo mismo diré de la «Calle Campanas», pequeño cuadro de gran intensidad, y el «El callejón de los Angeles», donde vemos hasta el último recodo de la melancólica y solitaria calleja.

Merediz presenta también tres cuadros de figuras. Hasta ahora no ha superado a sus paisajes en este nuevo género que adopta. Creo que no es ese el camino de Merediz. De todos modos, su práctica de la figura le será de inmensa utilidad, pues le permitirá variar sus procedimientos o combinar la figura y el paisaje.

José Merediz es un noble espíritu y un artista ferviente y constante. Dejó su carrera de marino para entregarse por completo al arte, y se ha formado solo, sin maestro ninguno, que es como se forman los pintores sinceros. En París, la pintura de este argentino fué bien recibida, lo cual atestigua el muy elogioso prólogo de Charles Morice, que encabeza el catálogo de su exposición. Merediz tardará en triunfar, pero triunfará; y no me extrañaría que, antes de diez años, volviese impuesto por la fama europea.

Hay mucho, muchísimo que esperar de un espíritu con tantas excelencias, de un artista tan laborioso como Merediz. El debe ahora realizar en nuestros viejos pueblos, — en Jujuy, en Salta, en Catamarca, — lo que ha hecho en Segovia y en Toledo. Será así el revelador de nuestro paisaje de provincia. En aquellas ciudades pobres, humildes, silenciosas, todavía coloniales, vive el alma de nuestra raza argentina. Así como Bermúdez ha de sintetizarla en escenas y tipos, Merediz debe revelarla en las viejas paredes, a las que aquella alma embellece con su grande, con su nativa tristeza romántica.

La España de Bermúdez

En la Exposición Nacional de 1912, dió a conocer Jorge Bermúdez un vasto cuadro titulado *Castilla la Vieja*. Algunos escritores que ejercen el inútil oficio de críticos, fueron crueles con Bermúdez, atribuyendo proporciones exageradas a las influencias que habían actuado sobre el espíritu del artista. En medio de las opiniones adversas fuí yo el único que lo defendiera. Afirmé la buena calidad de su arte y sostuve que el parecido de la obra de Bermúdez con la de Zuloaga redundaba en elogio del artista argentino, pues era éste un caso de semejanza espiritual. Aduje en defensa de Bermúdez que él, como Zuloaga, había pintado en Segovia: un ambiente demasiado característico y personal. Como Zuloaga, también había comprendido a Segovia y había tal vez utilizado los mismos modelos que el maestro de *Las brujas*. ¿Qué extraño, entonces, que se le pareciera? Pero el tiempo me ha dado la razón. Hoy nadie osará afirmar que Bermúdez merecía el desdén de que fué objeto por la crítica ignorante y pretenciosa.

En esta exposición individual donde el artista argentino revela tan bellas cualidades, todavía se le ha objetado su excesiva inclinación hacia Zuloaga. ¿Pero hay en realidad en Bermúdez tanta influencia del maestro? Veinte cuadros expone y no puede decirse que haya influencia de Zuloaga sino en dos: en *Castilla y su santa* y en la *Procesión de Segovia*.

Influencia he dicho y no imitación, que es algo bien distinto. ¿Será preciso decir, una vez más, que todo artista revela, sobre todo en sus comienzos, alguna influencia? El espíritu de un artista, su concepción de las cosas, se van formando lentamente; son obra del tiempo, de la vida, de la observación de los hombres y del mundo. En Bermúdez hay influencia de Zuloaga en cuanto aquel ha buscado asuntos semejantes a los de éste y los ha interpretado con criterio análogo. Pero en cuanto al dibujo, al color, a la composición, tales cuadros poco tienen que ver con Zuloaga. El maestro jamás hubiera pintado la procesión, por ejemplo, del modo que lo hace Bermúdez. El la hubiera visto más sombría, más extraña. La procesión de Bermúdez no pertenece a esa España negra que se complace en interpretar el artista del *Cristo de los flagelantes*.

Pero aún cuando hubiera decisiva influencia de Zuloaga en Bermúdez, éste nada perdería con ello. Es curioso nuestro criterio estético moderno. Nos preocupa, sobre todas las cosas, la originalidad; tenemos del arte un concepto anárquico, disolvente y malsano. En otros siglos jamás ocurrió lo propio. Durante el Renacimiento italiano, los pintores formaban escuelas, verdaderos grupos de artistas que tenían un ideal común y practicaban los mismos procedimientos. Nadie trataba de independizarse sino que, por el contrario, todos tenían el orgullo de la escuela, y se imitaban unos a otros con propósitos meramente artísticos, inspirándose en la belleza que tenían a su lado. De este modo los maestros de Italia pudieron inundar el mundo de obras maestras, pues hasta los menos descollantes artistas de cada grupo llegaron a producir aquella excelencia. Gracias a la comunidad de ideales y a la humildad y al desinterés con que trabajaban. No perdían sus horas en buscar fórmulas nuevas, sino que se consagraban con tenacidad y sencillez a la tarea de crear su obra lo más bellamente que podían. Hoy día sucede todo lo contrario. Cada artista pretende, no bien toma los pinceles, a los veinte años, ser original. Y empieza

a buscar una nueva fórmula, algo extraño, algo que parezca una nota nueva. Si tiene talento llegará a encontrar una fórmula de arte original, pero será el suyo un arte falso, postizo, deleznable, un arte que puede darle reputación pero que la posteridad olvidará. La verdadera originalidad no se busca; depende de la sinceridad del artista.

Desgraciadamente hoy no pueden existir escuelas como en otros siglos. Faltan los ideales, o mejor dicho, la comunidad en los ideales. Y esto es lo esencial en la creación artística, y no el procedimiento. La falta de ideales es la razón visible del anárquico sentido estético de la época. Los artistas no saben qué camino han de seguir, pues carecen de orientación espiritual. ¡Así también resulta de abigarrada e incoherente la pintura moderna!

Los jóvenes artistas no deben temer asemejarse, sobre todo en sus comienzos, a un gran maestro. Los jóvenes se acercan a aquellos cuyo temperamento, cuyo concepto del arte admiran; a aquellos que siguieron la dirección espiritual que ellos a su vez han de seguir.

En lo que respecta a Bermúdez, ¿acaso el artista argentino ha estudiado al maestro por un mero capricho? Lo estudia y lo ama porque su espíritu se asemeja al de aquél, porque tiene un concepto análogo del arte y de las cosas, porque Zuloaga ha concretado en arte parecidas tendencias de su espíritu, sobre todo cierto misticismo a la española, realista y apasionado.

Y he aquí en lo que consiste, a mi juicio, la inmensa influencia de Zuloaga: ha renovado la pintura mística. El siglo XIX había sido el ocaso de la pintura mística. Los prerrafaelistas ingleses, que representaron dicha tendencia, no lograron imponerla. Más tarde, Puvis de Chavannes, místico a su manera, no ejerció influencia puede decirse, pues su arte había aparecido en plena efervescencia del naturalismo. Los asuntos religiosos no habían sido abandonados, claro está, pero, al modo de los Fortuny, los Pradilla y otros pintores españoles, eran tratados en forma que se diría anecdótica, sin

buscarles trascendencia ninguna, sin imprimirles espíritu religioso, sin tratar de concretar por medio de ellos el alma de toda una raza. Zuloaga realizó, pues, una revolución en el arte, al mostrarse como el revelador de la España mística. Ningún pintor, después del Greco, ha expresado con tanta hondura, con tanta fuerza evocadora, lo fundamentalmente católico del alma española. Como consecuencia natural de la obra de Zuloaga, los artistas inquietos de la época presente, los místicos, encontraron señalada su ruta. Y allá fueron los Zubiaurre, Salaverría, y muchísimos otros; el mismo Romero de Torres, aún cuando éste se haya inspirado en los florentinos, pues no dudo de que la idea de restaurar el arte de los florentinos se la ha dado Zuloaga restaurando el arte del Greco y de Goya. Bermúdez, cuyo misticismo está probado en el amor que siente hacia Castilla, no podía dejar de ser atraído a la órbita del astro vascongado.

Bermúdez, aunque esto parezca extraño a los que ven corto, es un temperamento personal, y la prueba de ello es la gran unidad de su obra. Entre aquel cuadro *Castilla la Vieja* y todos los de esta exposición, hay gran intimidad. Yo veo en Bermúdez cualidades muy personales que van siguiendo su desarrollo y que pronto aparecerán en toda su plenitud. Es un espíritu inteligente y penetrante. Ha comprendido España y la ha sentido. Interpreta el alma de la raza, poniendo en ello un ferviente entusiasmo. Porque este joven artista es un apasionado. Posee profundidad espiritual, — como ese otro pintor argentino que se llama Merediz, — sensibilidad y un gran instinto de las cosas. Ha hallado su camino, camino que estará en sus comienzos, si se quiere, pero que es *su* camino. Se comprende que Bermúdez no podía ser otra cosa que pintor, y que no podía pintar, a esta altura de su vida, sino lo que ha pintado.

En los veinte cuadros de Bermúdez, se adivina un espíritu creador. La profecía es un género peligroso, pero en este caso no lo temo. Demos tiempo al tiempo. Y claro es que el espíritu creador es lo esencial. Las filigranas, el trabajo ma-

raviloso del estilo no es lo que hacen duradera la obra de arte. Si «*Madame Bovary*» ha quedado, no es por las bellezas de su forma sino por tratarse de un libro profundamente humano. Una obra pictórica puede estar inhábilmente pintada, puede hasta *no estar* pintada, pero si el genio le dió su marca será una obra eterna. Es el caso del *Juicio final* de Miguel Angel. El *Juicio final* bajo el punto de vista exclusivamente pictórico carece de real mérito; le falta color, sin lo cual no hay pintura; pero su concepción genial, su aliento poderoso, su dramaticidad, su emoción, lo convierten en una de las más grandes obras del espíritu humano que conozcan los siglos. Del mismo modo, se puede escribir mal y ser un gran poeta. José Hernández y Walt Withman, aunque no sabían escribir, produjeron *Martín Fierro* y *Leaves of the grass*, los dos libros más representativos de la poesía americana

Pero no es este el caso de Bermúdez, quien ya pinta bien, y llegará a un alto dominio de sus pinceles por poco que se esfuerce. Su facilidad es considerable y esa facilidad se traduce en independencia, ya que nada esclaviza tanto al espíritu creador como la terrible lucha por la forma. Bermúdez se preocupará poco de la técnica, la que en sus obras no será sino un medio, un instrumento necesario para expresar las concepciones del autor. Tenía que ser así, puesto que él es un espiritualista, o sea un hombre para quien la belleza formal, cuando va sola, no tiene importancia. El tiene que pensar como su maestro el estupendo Teothocópuli, el hombre que ha llegado más alto en la expresión de la belleza interior.

Bermúdez tiene, como dije, sensibilidad, pero sus cualidades más visibles son el buen gusto y el vigor. Lo primero se nota, sobre todo, en el retrato de la señorita S. C., y para convencerse del temperamento vigoroso de Bermúdez basta mirar aquella tela que titula *La cacharrería*, obra original, llena de carácter, hábilmente realizada y que es tal vez lo más definitivo y equilibrado que haya expuesto Ber-

múdez. Con tales cualidades, con su audacia, con su espíritu creador, con su amor a las grandes concepciones, ¿puede calcularse hasta dónde llegará este artista que aun no tiene treinta años?

De nuevo me tienta la afición profética. Creo que Bermúdez puede ser el revelador del alma argentina o, mejor dicho, de lo fundamental argentino. Ha de auscultar el alma de la raza y tratará de concretarla en obras audaces y trascendentales. Tiene todo lo necesario para ello, hasta esa tendencia mística de que hablé, ya que el alma de un pueblo no es sino su conciencia religiosa. El público y las autoridades deben apoyar, impulsar, a este noble trabajador, cuya obra futura contribuirá a la gloria del naciente arte argentino.

Finalmente, quiero expresar toda mi simpatía a este argentino que mira hacia España, que tanto ama al Greco y que ha querido, antes de consagrar sus pinceles a expresar la conciencia argentina, concretar su visión del *solar de la raza*. Bienvenido sea este artista que lejos de importar a nuestro país, como tantos otros, tendencias que nos desnacionalizan, nos trae su arte tradicional, abrevado en las puras y eternas fuentes de nuestro hispano abolengo.

1913.

La donación Madariaga

Los cuadros donados al Museo de Bellas Artes por los señores Madariaga-Anchorena, constituyen, sin duda alguna, un apreciable conjunto. Hay allí firmas célebres, y la mayor parte de los cuadros son obras muy trabajadas, de esas que se consideran «importantes», como si la importancia del cuadro dependiese del tamaño, del asunto, del tiempo que el artista empleó en pintarlo, y no de su belleza. Pero es preciso declarar que entre los ciento once cuadros de la colección Madariaga, apenas hay una veintena interesantes. Y es que todos esos artistas renombrados, — los Bonnat, los Bonvin, los Dagnan-Bouveret, los Ary Schaeffer, para no citar sino algunos ejemplos, — son espíritus absolutamente mediocres. Su fama proviene de las medallas y condecoraciones, cosas que se obtienen, no a fuerza de talento, sino de paciencia, de dinero y de amistad. Carrière jamás pasó de una segunda medalla, y del gran Degas, uno de los más originales artistas modernos, nadie se ha acordado nunca para nada. En cambio las listas de premios y títulos del mediocre señor Meissonier y de su triste discípulo Detaille, impresionan.

No me ocuparé de todos los cuadros de la colección Madariaga. Me limitaré a mencionar y comentar muy brevemente aquellos que, según mi modesto pero propio criterio, contienen belleza verdadera.

La «Mujer con una gallina», del norteamericano Barthold, residente entre nosotros, es una obra vigorosa, real y bien ejecutada. El rostro de la mujer, con aquellos ojos mansos y bonachones, reflejan su alma tosca, quizás algo animal. La minucia inteligente con que está trabajado este rostro hace pensar en los viejos maestros holandeses; parece de una mano, y de un espíritu, muy distintos de los que fabricaron los dos retratos recientemente expuestos en el Salón nacional. Una duda se me ocurre respecto al cuadro de Barthold: ¿conocerá su autor el cuadro «Vieja con una gallina», del español Ribera, que existe en la Antigua Pinacoteca de Munich? Hay una similitud muy grande entre ambos cuadros, sobre todo en cuanto a la composición.

Un paisaje excelente es el que lleva la firma de Bouché, artista cuya existencia ignoraba y respecto al cual no he leído ni oído jamás una palabra. Representa «El Marne al atardecer» y hay en él sentimiento y poesía. Está ejecutado con tonos cálidos, casi aterciopelados. No debe nada al impresionismo, lo cual me hace creer que es anterior a esta escuela.

De Cassiers, ya conocido aquí por una exposición particular, hay dos paisajes de ciudades flamencas. Son dos obras encantadoras, como todo lo que produce el gran artista belga.

Sin entusiasmarme, el cuadro «En la ribera», de Chabas, lo encuentro una de las mejores obras de la donación. Chabas es de los que hacen arte distinguido, género por cierto fácil y agradable. Aquellas muchachas tan bonitas, tan elegantes, vestidas con trajes ligeros y sueltos que dejan al aire las carnes rosadas de sus brazos y gargantas, son realmente deliciosas. Y luego, ¡aquel abandono, aquella femineidad que tienen! Los efectos del sol sobre la carne femenina y sobre el agua del río, están bien observados. Y en todo el cuadro, hecho a grandes pinceladas, se siente, a pesar de su estilo pálido y su falta de vigor, la dicha de vivir, la alegría sana y soleada de un día de regatas.

Caro-Delvaille no ha estado del todo feliz en «La mujer del espejo». Es este un cuadro mediocre, muy inferior, por cierto, a los análogos de Degas, pintor que le ha influenciado en este caso. Decididamente, Caro-Delvaille no superará así no más «La manicura» de nuestro museo. Y es que en este cuadro ha imitado hasta beberles el alma a dos artistas muy grandes: Goya y Manet.

Las marinas constituyen lo menos valioso de la producción de aquél singular espíritu que fué Courbet. La «Marina» de la donación Madariaga es, más o menos, como las que se conocen de este artista. Se trata de un mar falso y romántico, pero cuyas olas verdosas, llenas de movimiento, están ejecutadas con brío e inspiración.

¿Qué decir de «La emperatriz Theodora» de Benjamín Constant? Sin duda ninguna el cuadro está bien pintado. Pero a pesar de tantos detalles y tanto pretendido color local, no tiene carácter. Parece, más que la emperatriz, alguna comediante moderna después de representar el papel de Theodora. Es cien veces superior a este bizantinismo exterior y frío, cualquier cosa de Gustavo Moreau, quien, realizando un género análogo, puso en sus cuadros, a la par que un atormentado refinamiento, una elegancia, una suntuosidad y un buen gusto supremos.

Dinet es un honesto orientalista. Como Fromentín, aquél escritor genial y pintor simplemente estimable, Dinét conoce profundamente la Argelia. Su Oriente no procede, pues, de Batignolles, sino que es verdadero y concienzudamente estudiado. Conozco, más o menos, el ambiente y los tipos que suele pintar Dinét, pues he pasado en Argelia tres meses. Y bien: creo que es irreprochable. Por lo demás, se trata de un hábil pintor y de un verdadero artista. Su «Mensajera de Satán», donde vemos tres bellas muchachas beduínas, da prueba de ello.

«Sarah la baigneuse», de Fantin-Latour, deja indiferente. Es una obra fría y sin carácter. Los tres cuadros de Gastón Latouche son interesantes; y nada más. No creo que estos

cuadros sean, por sus cualidades, obras de museo: un museo debe ser algo así como una antología pictórica, una selección de los mejores cuadros que haya sido posible encontrar. Contrastan con los cuadros de Latouche, independientes y modernísimos, los de René Menard, quien parece haberse propuesto figurar en todas las colecciones. Menard no pinta sino cuadros de colores sombríos, no hace sino pintura «de museo». Y esto vuelve antipático a su arte. Nada más odioso que una actitud en materia de arte y sobre todo si es una actitud de esta especie. Por lo demás, considero impropio llamar pintura de museo a la que realizan Menard y otros señores. Yo entiendo que cuadros de museo son todos aquellos que podemos considerar como obras maestras o aquellas que, por ser de autores que han producido obras maestras, presentan algún interés para el estudio de la historia del arte. Menard tiene talento, pero su arte es falso y pretencioso. En fin, esperaremos la exposición individual que se anuncia para juzgar a este artista con más conocimiento de causa.

Contrariamente a Menard, Raffaelli, autor de «El leñador y su perro», es siempre absolutamente sincero y absolutamente desinteresado. Este hombre sí que es un gran artista. Nadie como él ha comprendido la poesía humilde de los arrabales de París. Sus paisajes grises y melancólicos, con sus cielos plomizos, sus casuchas miserables, sus trozos de campiña descolorida por el humo que despiende la chimenea de alguna fábrica, los seres rústicos y buenos que realizan sus pobres tareas, y la nieve que llena los campos de tristeza, son inolvidables. Algunos cuadros de Raffaelli, cuando ya nadie se acuerde de Menard ni de Fantin-Latour, serán considerados entre las obras más representativas y bellas de la pintura de estos tiempos. Así, para no citar sino dos ejemplos, «Los viejos convalecientes», cuadro que respira una piedad tan honda y que parece desbordar de poesía, y la «Vista de Gennevilliers», que tanto alabara el formidable Huysmans. Raffaelli es uno de los más grandes intérpretes de la vida moderna que hoy existen. La emoción de sus cua-

dros, la comprensión psicológica de sus tipos, el sentido personalísimo del paisaje, ese don extraño de hacer una obra poderosa y bella con un asunto insignificante, su sencillez, su piedad para con los humildes, hacen de Raffaelli un pintor único, un artista que no se parece a nadie y que sólo tiene cierto parentesco espiritual con el ilustrador Steinlen, con Zola, con Bruant y con el triste y amargo poeta Jehan Rictus. «El leñador y su perro» no es una de las mejores obras de Raffaelli, pero lo representa dignamente.

Mencionaré aquí tres obras muy curiosas y que, no obstante ser tan distintas, presentan cierta semejanza. Me refiero a los dos interiores de Guillermo Schuer y a «La interpelación a Briand» de Veber. Los tres cuadros son de un realismo irónico y anecdótico. Los de Schuer hacen pensar en los viejos maestros holandeses por su precisión, su variedad de expresiones fisonómicas y su sentido casi caricaturesco de la naturaleza humana; sobre todo me recuerdan a Adriano Brouwer. «La interpelación a Briand», es también poderosamente realista e irónica. Hay en este pequeño cuadro muchísimo movimiento y dramaticidad. Los diputados increpan furiosos al eminente hombre de estado: le muestran sus puños, vociferan, y revelan en sus actitudes todo el odio que en ese momento les mueve. Son estas actitudes violentas, admirablemente sorprendidas por cierto, lo que caricaturiza a los personajes del cuadro. Veber parece un discípulo de Honorato Daumier. Compárese «La interpelación a Briand» con algunas obras de Daumier: las acuarelas «Los tocadores de órgano» y «La sala de espera» y el cuadro «El drama», por ejemplo.

Para concluir, citaré el «Día de mercado», del belga Villaert. Es una obra soberbiamente compuesta y ejecutada y que revela todo el espíritu de la actual Flandes. En una plaza de una ciudad flamenca, atestada de pesados carros y de mercaderías, algunos hombres conversan en rueda, sin duda sobre sus asuntos comerciales. A la derecha, cerrando el cuadro, se ven las paredes ennegrecidas de una vieja y mo-

numental iglesia, y al fondo, entre una vaga bruma, detrás de las casas «a pignon», se divisa la silueta del «beffroi». Una beguina, encorvada, pasa junto a la iglesia. Es un cuadro evocador y magnífico.

Dos cuadros españoles antiguos, uno de Navarrete y otro de Ribera, no tienen gran valor; pero son ambos interesantes.

La exposición de Alberto Lagos

Este joven escultor argentino acaba de realizar una interesantísima exposición de sus últimas obras. Ha estudiado y trabajado en París y sin duda esta circunstancia ha influido en su obra total, dándole una distinción y una gracia verdaderamente raras. Lagos, según creo, lleva pocos años de consagración al arte y sin embargo su habilidad de modelador es ya evidente. Su exposición se componía de una serie de estatuítas. De algunas exhibió tres réplicas: en mármol, en bronce y en cera. Las pequeñas piezas escultóricas de Lagos están bien modeladas, y si no proceden de una mano aún muy firme, revelan, en cambio, finura y elegancia en su ejecución. A veces se dirá que tienen cierta vaguedad o indecisión en los rasgos fisionómicos. Pero no hagamos ningún cargo al artista. Es joven y no debemos exigirle una maestría que demanda largos años de práctica. Además, tal vaguedad parece convenir a sus estatuítas; ellas son, ni más ni menos, pequeños poemas en mármol, pequeños poemas sutiles. Y Lagos termina siempre sus obras. No presenta figuras humanas que apenas se destacan del bloque de mármol, ni hombres con los brazos rotos, o sin piernas o sin cabeza. Procede en esta excelente inclinación, al revés de sus contemporáneos que todo lo dejan inconcluso. La escultura es un arte esencialmente realista; trata de representar las cosas como son, y carece de aquel poder de su-

gestión que tiene la poesía, y en menor grado la pintura. Un poeta no está obligado a *decirlo todo*; puede indicar, dejar que el lector complete lo que él sólo insinúa. Pero en la escultura, por la índole de la materia utilizada, el artista debe *decirlo todo*, debe representar las cosas en su realidad objetiva. El subjetivismo en escultura parece tan absurdo como el objetivismo en la música.

Lagos descubre, en su anhelo de perfección formal, un espíritu orientado hacia el clasicismo. Pero sólo en cuanto a la forma. En lo que atañe al fondo íntimo de sus obras, se muestra un espíritu lleno de modernidad: sutil, exquisito, elegante; un temperamento sensible y delicado. La aparición de un artista de tales cualidades, en este medio y en estos instantes en que todos pretenden ser robustos y formidables y en que el ansia de hacer grandes síntesis malogra, en muchos artistas, sus excelentes aptitudes, debe ser saludada con íntima satisfacción. No analizaré una por una las esculturas de Lagos. Son pocas, y a todas, salvo «Pietro Morelli», y «La mujer de Pietro Morelli», les conviene cuanto he dicho anteriormente. «Pietro Morelli» y «La mujer de Pietro Morelli» son ya distintas. Revelan más observación, más conocimiento de los detalles fisionómicos y, por todo ello, tienen más carácter que los demás. Pero esto no significa gran cosa. El carácter en escultura no representa un valor estético. La escultura es un arte formal; y la belleza escultórica, puramente exterior y objetiva. El carácter nada tiene que ver con la belleza formal y casi siempre acompaña a la fealdad. El carácter suele ser el ropaje de la belleza interior. Si estas cosas — carácter, belleza interior, — valiesen en escultura lo que en pintura o en literatura, los mejores estatuarios del mundo serían aquellos maestros españoles que tallaron en madera las obras más expresivas y características que existen. El Montañés sería superior a Praxiteles.

Para concluir con las obras de Lagos, quiero dejar constancia de que pocas veces he visto una exposición tan reveladora. Pero no solamente hay en Lagos la promesa de un

gran escultor. Vemos también en él un noble artista, ajeno a las bajezas del reclamo y a los torpes gustos del público. El ha trabajado silenciosamente, y silenciosamente también ha expuesto, lejos del tumulto callejero, sus estatuítas encantadoras.

El Salón Nacional de 1913

I

Días antes de que fuera inaugurado el tercer Salón nacional, se oían a su respecto inquietantes elogios: se trataba de algo sorprendente, era un esfuerzo notable, había allí cosas colosales. Jamás creí que tales alabanzas fueran exceso de imaginación. Por el contrario, acepté su realidad con la buena fe de un hombre que anhela para su patria la excelencia de un arte propio y admirable. Nuestros artistas, pensé, habrán abandonado su actitud hostil hacia el Salón; se habrán presentado Irurtia, Fader, Ricardo García, Schiaffino, Bermúdez, Pagano, Alonso, y tantos otros. Y así, lleno de alegría y de optimismo, acudí al Salón.

No diré que tuve un desengaño, pero sí que habían exagerado los panegiristas del certamen. No había allí cosas colosales, ni se trataba de un conjunto sorprendente. Es sólo —y esto me parece mucho— una exposición seria e interesante, y que significa un progreso considerable sobre la del año anterior. La de 1913 no es un concurso de aficionados. En todo caso será una exposición de principiantes, pero de principiantes artistas. Las mediocridades que entristecían las salas del año pasado han desaparecido en buen número, y si algo queda es como para evidenciar los pujantes progresos realizados.

Los más distinguidos expositores de este año se presentaron también el año anterior. Todos ellos han progresado. Pintores que entonces exhibieron cuadros apenas reveladores, se muestran este año en la casi plena posesión de sus medios. Doce meses han bastado para producir el prodigio. En otros países se hubieran necesitado muchos años para pasar de la exposición de 1912 a esta lucida floración de 1913. Este hecho debe llenarnos de orgullo. Es una bella prueba de la inteligencia dúctil y clara de la raza.

II

Composición y figura

Los cuadros más interesantes y reveladores son, en general, los que representan escenas y figuras humanas. Se nota la tendencia a expresar la individualidad de cada tipo, lo que él tiene de propio y característico. Se quiere huir de lo banal y lo fácil; y son los retratos precisamente, los cuadros que mejor reflejan los buenos propósitos de los artistas.

Pompeyo Boggio exhibe dos obras interesantes, ambas superiores, como ejecución e idea, a aquella que le fué premiada el año pasado. «Vendedora de chicha de Tilcara» representa una india de rostro terroso; viste bata verde y manta violeta y lleva en su cabeza desgredada un pequeño sombrero de hombre. Está sentada a la derecha, delante de una pared que llena medio cuadro; tiene a su lado el gran porrón de la chicha. En la parte izquierda del cuadro, en término distante, se ve un rancho y más allá la montaña lejana. El otro cuadro lleva un título pintoresco: «Cantando y bailando, chichita, me voy ganando». Un indio y una india de rostros rojizos bailan; y el baile es, a causa de la bebida y la indolencia de la raza, de una pesada lentitud. El indio

viste un poncho rojo listado de rayas negras y lleva en la mano, colgado de la muñeca, un rústico tamborcito. En el otro extremo del cuadro tres figuras contemplan la danza. Son dos indios y una india. Uno de los hombres toca un tamborcito y el otro una corneta primitiva. En medio de los personajes, que son de tamaño casi natural, se divisa, en otro plano, en composición a lo Zubiaurre, un caserío lejano animado por pequeñas figuras de hombres y mujeres. Más allá, cubriendo el cuadro, las montañas. Boggio sabe componer su asunto y conoce la ciencia del dibujo. Pero su colorido es monótono y, lo que me parece peor, falso. El espíritu indígena está más o menos comprendido y expresado, pero lo que no comprende Boggio es el paisaje. La tierra jujeña es tal vez huraña, pero no sombría. En Tilcara, situado a dos mil metros sobre el nivel del mar, la luz es poderosa, el cielo claro, el horizonte casi ilimitado. Se dirá que algo semejante ocurre en Castilla, y sin embargo Zuloaga, un tan grande artista, interpreta sus paisajes en forma sombría. Algo de esto es verdad; pero recordemos la influencia de las estaciones, tan profunda en Europa y casi nula en nuestro país. En Castilla, como en toda Europa, el otoño y el invierno entristecen y oscurecen realmente los paisajes. Sin contar con que el gris de Castilla, el gris del polvo, de los pueblos, del suelo, difunde sobre el paisaje tonalidades oscuras. Por otra parte, Zuloaga sigue la tradición del arte español, y como se atiene más a lo fundamental de la raza que a la realidad exterior del paisaje, forzosamente se ha de valer de colores oscuros para revelar el alma grave y atormentada de su país.

Tres obras reveladoras expone la señorita María Cárdenas. En «Todo pasa», vemos una joven mujer en la simpática actitud de quien recuerda, con cierto dejo de melancolía, lejanas horas de la vida. «Sola» y «En la lectura» son dos cuadros al pastel. Representa el primero una mujer tejiendo en la soledad de una modesta y triste pieza, por cuya ventana se ven las casas vecinas; el segundo, una mujer distinguida,

de bello rostro, absorbida en su lectura. La autora revela sentimiento del color, un espíritu fino y penetrante. Sus tres cuadros son armoniosos y agradables, si bien «Todo pasa» me parece inferior a los otros. En la actitud de la joven que lee, hay mucha naturalidad; parece haber sido sorprendida en su lectura. En «Sola» se nota mayor firmeza de colorido. Es éste un cuadro de buen ambiente y hay en el aire la suficiente transparencia. La ventana con sus vidrios cerrados y las casas próximas están tratadas exactamente. Estos tres cuadros son de una coloración vaga, nebulosa, ahumada, semejante a la de Carrière en su última manera, si bien una mayor variedad de color los separa del maestro francés. No sé si la señorita Cárdenas imita deliberadamente al profundo autor de «Maternidad», pero de todos modos conviene que lo evite.

La comisión de Bellas Artes ha otorgado el premio de figura a Valentín Thibon de Libian, por su «Violinista». Sobre un fondo gris verdoso se recorta, en medio cuerpo, la flaca silueta de un hombre sentado. Tiene la cabeza puntiaguda, ojos penetrantes y minúsculos, tez amarillenta, labios fruncidos. Viste de saco azul ajustado y acorsetado, pantalón a cuadros, y un pañuelo en el cuello. Lleva su violín bajo el brazo. El cuadro de Thibon linda con la caricatura; es casi un dibujo caricaturesco y coloreado. Revela en su autor un espíritu distinguido. Hay allí gracia y originalidad. Pero carece de realidad, de vida. Y no se diga que no debe exigirse vida y realidad a una obra de la fantasía como es ésta, a un cuadro que no pretende ser realista. Goya pintó seres quiméricos, brujas de fealdad monstruosa, y sin embargo esos seres caricaturescos, imágenes de fantasía, viven con la vida extraña de los entes irreales. Es el mismo caso de las figuras del primitivo Hieronimus Bosch, el pintor del diablo; como del moderno Honorato Daumier, ese raro artista a quien no se conoce aún suficientemente. El «Violinista», además, no está pintado. En la cara no hay sino un solo tono, así como en el saco y el violín. Tengo gran

simpatía por esta obra, pero creo que no debió ser premiada. No es una realidad de arte, sino una promesa. Revela espíritu, pero los certámenes de esta clase no se realizan para premiar a los hombres de espíritu, sino a los pintores. Los premios de estímulo, acordados con demasiada facilidad y esplendidez, deben quedar para cuadros como el «Violinista».

Nada puedo agregar a lo que he escrito el año pasado sobre Antonio Alice. Este pintor nos presentará cien cuadros sin que hallemos en ellos ninguna novedad. Serán unos, menos vulgares que otros; este retrato más correcto que aquél; pero siempre revelará la misma ausencia de gracia, de distinción. Alice pinta correctamente, y, si se quiere, hasta concederé que pinta bien. Mas no penetra en el alma de su personaje, sólo ve lo exterior. Es el suyo un arte objetivo, sin ninguna espiritualidad. De los tres retratos que expone este año, el mejor es el de don Carlos Vega Belgrano. Tiene excelentes detalles, soltura y una entonación superior a la de los otros dos. El retrato de Cupertino del Campo es duro, vulgar y con graves defectos. Evidentemente ha sido ejecutado con demasiada rapidez.

Confieso que esperaba más, pero mucho más de Alejandro Bustillo. El retrato de su padre es una obra de más aliento, más trabajada que el autoretrato del año pasado, pero ésta supera a aquella en vigor, en precisión y en carácter. El retrato no carece de vigor, pero se notan en él muchos toques innecesarios. En ciertos momentos el artista ha vacilado, lo que quita cohesión y eficacia a sus pinceladas. Hay en este cuadro buena luz. La noble y simpática fisonomía del retrato nos descubre la aptitud psicológica de Alejandro Bustillo.

Superior al retrato es su «Estudio de efectos de luz». En un cuarto cerrado, a la noche, tres mujeres, junto a una mesa iluminada por una lámpara que cuelga del techo, realizan sus familiares labores. Hay algunos roperos; una puerta abierta, al fondo, comunica con un cuarto oscuro. Las tres figuras tienen mucho relieve y están tratadas con gran

simplicidad; dos o tres cargas de espátula le han bastado para trazar el cuerpo de cada una de ellas. Pero lo interesante de este cuadrito es la luz de la lámpara al caer sobre el tapete de la mesa. Es una luz magnífica de plenitud y de verdad. Tiene este cuadro un defecto, producido por una especie de taburete colocado bajo la mesa, en primer término. Es un detalle innecesario y confuso. Un distinguido artista argentino creía que las dos formas rígidas que se veían bajo la mesa eran las piernas de la muchacha, en cuyo caso habría un grave defecto de perspectiva, por quedar en distinto término las piernas y el cuerpo. No creo que Bustillo haya cometido tal error y me inclino a creer que se trata de un pequeño asiento o taburete. Sea como fuere, el cuadro pierde, con esto, sencillez y claridad. Pero, aunque obra de principiante, revela grandes cualidades.

En la primera sala me ha llamado la atención un autorretrato que lleva una firma desconocida: Emilio Centurión. Representa un hombre joven, de frente, que viste una amplia y elegante camisa de entrecasa y recibe la luz en la parte izquierda de su cara. El dibujo, la variedad de color, la original entonación, el vigor y la firmeza de los trazos, la expresión fisionómica, el carácter, hacen de este cuadro una obra sugerente.

Don Alejandro Christophersen, el eminente arquitecto cuyo talento y gusto artístico ha matizado de bellas construcciones la fealdad de esta capital, tan propicia a la temible estética de los constructores italianos, se nos presenta esta vez como pintor. Sabía que Christophersen pintaba, que había expuesto en el Salón de París y que uno de sus cuadros había obtenido el honor de ser reproducido en el catálogo de aquél ilustre certamen. Pero no conocía sus obras. Nos presenta tres cuadros, dos de los cuales son retratos. En éstos vemos una gran soltura, una rara facilidad. Alguien objetará que no tienen suficiente humanidad y vida, y que recuerdan a Boldini. Tal vez, pero de todos modos son dos obras de buen gusto, dos obras de excelente ejecución que

aunque quizás no revelen en Christophersen un pintor nato, muestran sin duda ninguna un verdadero artista. «Plein air», que representa una chica que, en el ambiente soleado de un jardín, toma el té que le sirve la criada, es superior a los retratos. Hay aquí más verdad y personalidad y la composición es muy acertada. Se nota la misma espontaneidad, o quizá mayor, que en los retratos; los toques son largos y finos y han sido puestos sin vacilar, con una seguridad de que carecen la mayor parte de los restantes expositores. Hay buena luz en este cuadro y un serio conocimiento de los valores. Christophersen no procede por tanteos sino que sabe la eficacia de sus pinceladas, el valor de relación que tendrán en el conjunto cada uno de sus toques. Este cuadro, que, según creo, apenas ha sido advertido, honra al Tercer salón nacional.

Ana Weiss también exhibe tres cuadros. En «Armonía gris» vemos una mujer sentada, o mejor dicho sentada a medias, en la cual el color gris del vestido es el mismo de los brazos y de la cara. Hay excesiva uniformidad en el color. Luego la postura de la mujer no es natural ni elegante. El cuadro tiene interés y está ejecutado con espontaneidad y brío. Superior por la composición, por el sentimiento del color y el gusto que revela es «El domingo». Representa a un sencillo anciano, un excelente burgués con seguridad, que descansa de su trabajo semanal saboreando plácidamente, bajo el solcito, la lectura de su diario. Detrás del viejo, una pared de material, bastante baja, sobre la que hay plantas, separa del jardín el probable corredor donde lee el personaje. En último término, ocupando la parte superior del cuadro, un jardín muy simple ostenta su verde enérgico. La composición de este cuadro denota independencia y personalidad y hay en él gran sentimiento de la armonía, de los colores, de los efectos que el contraste de éstos produce. El viejo es excelente. Su traje, con aquellos pantalones arremangados — por que se caen, no por moda, — sus zapatillas, su pipa, todo tiene carácter y está

hábilmente ejecutado. El rostro es vigoroso, hecho a grandes y certeras pinceladas. Ana Weiss posee una mano segurísima, y no obstante el brío y la espontaneidad con que sin duda pinta, no se observa en este cuadro ningún toque inútil. Además, tiene el raro mérito de no cargar su cuadro con detalles innecesarios; sólo utiliza los elementos estrictamente indispensables para producir la emoción. Expone también otro cuadro titulado «Las fábricas». Es más bien un paisaje de ciudad que un cuadro de composición, pero prefiero hablar de él aquí. Lo mismo haré con los artistas que hayan expuesto obras de diferente género. En «Las fábricas», vemos varios galpones paralelos vistos desde arriba; todos son de un azul monótono, sólo interrumpido por las pequeñas y débiles luces rojizas de dos ventanas. Este cuadro de asunto pobre e insignificante por el color, falto de interés, es una equivocación de Ana Weiss, y si me ocupo de él es porque así lo exige el talento que ha demostrado la autora en «El domingo».

Una de las obras más discutidas de la exposición ha sido el tríptico «Mi familia», de César Caggiano. Conviene saber que el autor apenas cuenta diez y nueve años. «Mi familia» está vigorosamente dibujado; hay allí vida y realidad. Las caras tienen una extraña y fuerte luz que da al cuadro singular interés, atrayendo hacia él la atención. El retrato de la madre, que constituye una de las partes del tríptico, es, por sí solo, una obra expresiva y fuerte. «Mi familia» tiene, como es natural, algunos defectos de importancia. Se dice que no hay variedad de tonos, que las telas y los cabellos no tienen realidad. Pero yo pregunto: ¿acaso debemos exigir más a un hombre tan joven? Pensemos en que Caggiano es un principiante. Puede afirmarse que tiene lo esencial: talento. La falta de matices es cuestión de sensibilidad, y la sensibilidad no es una cosa que exista desarrollada naturalmente en ningún hombre. La sensibilidad se educa no sólo en el contemplador de la belleza sino también, y principalmente, en su creador. La sensibilidad se

desarrolla, se ensancha con el contacto de las obras bellas y el lento pasar de los años. Caggiano será con el tiempo, si estudia y educa su sensibilidad y su gusto artístico, uno de nuestros grandes pintores.

No ha sido apreciado en su valor el notable esfuerzo de Próspero López Buchardo, que exhibe tres telas de gran tamaño, las tres de asunto complicado y las tres concienzudamente trabajadas. En todas ellas, que representan mujeres vestidas o rodeadas de suntuosas telas de colores raros y complicados dibujos, parece que el artista se hubiera propuesto principalmente el estudio de estos accesorios y no el de sus personajes. Y por cierto que ha salido airoso de su empeño. Ha demostrado pericia al pintar el fantástico traje verde con adornos rosados de su cuadro «La falda verde» y el magnífico y orientalesco vestido de su «Coqueta». La composición de sus cuadros es buena, salvo quizás la del «Desnudo»; hay buen gusto: buen gusto antiguo, no modernista. Abundan los buenos detalles: el tul de la «Coqueta» que deja trasparentar la morena carne mórbida del brazo; los encajes de la camisa en la mujer de la «Falda verde». Se ha dicho de estos cuadros que eran académicos, fríos, hasta algo vulgares, y alguien ha visto en López Buchardo un espíritu de «pompiér», como se denomina en París a los pintores exentos de modernismos de toda laya.

El odio al «pompiér», que en París se explica pues el pompiér es enemigo de toda innovación, no tiene aquí razón de ser. Jean Paul Laurent es un pompiér ¿no es así? Sin embargo, yo creo que si acá, donde escasean los buenos pintores, apareciese un Jean Paul Laurent, deberíamos regocijarnos y hasta enorgullecernos por ello. A este propósito haré un paréntesis que me parece indispensable.

Dije que el «Violinista» no debió ser premiado. Bien: creo, en cambio, que el premio de figura debió ser concedido a algún cuadro realmente *pintado*. Espero que no se dudará de mi imparcialidad. Por las tendencias de mi obra literaria, por mi cultura principalmente moderna, por cuan-

to llevo dicho sobre arte, no puedo ser sospechado ni de academicismo, ni de retoricismo, ni de simpatizar con el arte del «pompiér». Amo sobre todas las cosas la libertad del artista, la sinceridad, la originalidad, y aborrezco el dogmatismo de las escuelas, la estrechez de los preceptos, el arte falso o insincero, las recetas de toda especie. Pero creo que en certámenes de esta clase se debe premiar al que pinte mejor, no al que revele más libertad espiritual. Sí, al que pinte mejor, aunque sea un «pompiér». Aquí necesitamos estudiar, trabajar seriamente. Si se premian obras apenas pintadas, obras abocetadas o hechas ligeramente, se corre el grave peligro de alentar a los audaces improvisadores que tanto abundan entre nosotros. ¿Nos hemos olvidado de que la improvisación es el mal de este país?

Importante es también el esfuerzo de Pedro G. Blanco, quien presenta tres cuadros de buen tamaño, que tienen cierta analogía con los de López Buchardo. El retrato de la señora A. G. de B., está correctamente dibujado y pintado, pero el autor no descubre allí personalidad. Es una obra fría, sin relieve ni carácter. Por lo demás, el traje del personaje no ha sido estudiado con la misma preocupación que su rostro. La «Espalda», es un estudio serio y honesto; la carne está pintada de acuerdo con el vulgar concepto objetivo y en forma discreta. «Ternura maternal» pertenece a un género sentimental — sensiblero mejor dicho, — y poco distinguido; ya pasado de moda, felizmente.

Es inexplicable que la Comisión de Bellas Artes, que ha demostrado un relativo acierto en sus adquisiciones, haya comprado la acuarela titulada «Lucha entre el morbo y la ciencia». Un ser de cabeza calva, de blanquecinos y enormes ojos, cuyo cuerpo está envuelto en un camisón blanco, se agarra a algo que podría ser una roca, desesperadamente, como queriendo escaparse de las uñas que le hunde en la calva otro extraño ser. Este se halla entretenido, además, en soplar hacia una cabeza de mujer que se mantiene en el aire rodeada de aureola. Detrás de este gru-

po, pero en el centro del cuadro, una mujer desnuda se cubre la cara con el dorso de su mano: una mano que se diría hinchada. Al lado de esta mujer se desesperan, atacadas por el morbo —¿estaré en lo cierto?— tres mujeres lamentables. La composición de decoración tabernaria de esta obra, su simbolismo de específico, su colorido de agua de pileta para lavar, son de una amenidad irresistible. ¿Cómo ha encantado a la Comisión de Bellas Artes esta «Lucha entre el morbo y la ciencia»? Me parece que el autor ha querido adular a la comisión, compuesta en su mayoría de médicos, exhibiendo al feroz morbo vencido por el poder de las recetas.

De Enrique Prins hay dos retratos, un pequeño paisaje y un «panneau» decorativo. Uno de los retratos reproduce la figura en medio cuerpo de un joven de rostro fresco y simpático. Viste una bata rosada y su piel se colora del mismo tono. Este cuadro revela una rara sensibilidad y un fino espíritu, pero no hallo en el colorido, demasiado tierno, la justeza que quisiera. El otro retrato me parece inferior, si bien se observan algunos buenos detalles que evidencian los progresos realizados por Prins y lo que podría esperarse de sus aptitudes si se consagrara al arte con entera exclusividad. Pero esto lo vemos principalmente en su poético «Paisaje» y en su «Panneau décoratif», gran tela esta última impregnada de distinción y elegancia versallesca y pintada con manchas juxtapuestas, pero que no se complementan, en procedimiento que recuerda al del artista francés Le Sidaner.

Son interesantes los cuadros del señor Alfredo Guido. «¡Luz, mala!» — tres gauchos que han descendido de sus caballos y se asustan de los fuegos fatuos, — aunque de colorido falso, merece ser citado por su buen dibujo y la no despreciable habilidad con que están pintados los rostros de los paisanos. Más falso aún por su colorido es el «Retrato de niña» que la comisión de Bellas Artes jamás debió adquirir. El autor ha puesto su niña con el jarrón, sobre

un fondo verde y se ha creído obligado a enverdecerlo todo, presentando a la inocente criatura embadurnada por manchas de horrible verde cuproso. El cuadro, a pesar de esto, revela algunas buenas cualidades.

Don Cesáreo Bernaldo de Quirós me ha proporcionado una decepción. En la exposición universal de 1910, en la que fué premiado con medalla de oro, expuso muchas obras de gran interés y valor. Pero ¿por qué Quirós no sigue un rumbo definido? Se diría que aún no se ha hallado a sí mismo, lo cual es de lamentar en un artista que ha producido tanto. Tres cuadros, los tres absolutamente diferentes, hasta parecer de distintos autores, expone en este concurso. De «Mi mesa», me ocuparé al tratar de flores y naturaleza muerta, y del «Alcalde sardo» hubiera deseado no ocuparme.

Es sensible tener que juzgar severamente a tan distinguido artista como Quirós. Pero su «Alcalde sardo» es una gran equivocación. Nos resulta una obra dura, fría, antipática. No interesa en ningún sentido, y, contra lo que pudiera suponerse, no tiene carácter. El carácter de un personaje no reside en el traje, si bien éste es un elemento que contribuye a crearlo, sino en la actitud, en la fisonomía, en la psicología de la figura. Muy superior es «El Cristo solitario». Este cuadro representa el interior de una pequeña iglesia. En el fondo de la única capilla que ha reproducido el artista, — una capilla lateral, — entre las luces dormidas de la hora y la soledad de aquel recinto que han abandonado los fieles, esparce su dolor divino un Cristo en la cruz. La sensación de la soledad está dada, si bien no con el suficiente poder de evocación. Tampoco la emoción total es honda. Hay en este cuadro, — no obstante la feliz ejecución del altar y de la pared que forma el último plano, — no sé qué de diluído, de blando, de ineficaz. ¿Será que carece de intensidad? ⁽¹⁾

(1) Recientemente, en la Exposición de Córdoba, he vuelto a ver este cuadro. Sin duda ninguna, le falta intensidad; pero está eje-

Aun a riesgo de resultar demasiado minucioso, no olvidaré dos rápidos bocetos de Julio Vila y Prades — «Le souper» y «Au Casino»; algunas pequeñas notas de Héctor Manzo, artista extranjero, superiores como exhibición de cualidades a su gran tela «Un hijo», de asunto pobre y ejecución vulgar; «Mi hermano Luisito», de Roberto Rusca, no exento de distinción y psicología y que parece obra de otro espíritu que el autor de «Tarde de invierno», cuadro pretencioso y de colorido falso; el «Torso», de Mary Mac Lea, desnudo sin realidad ni originalidad, con graves defectos de color, pero que no carece de interés y descubre cierta sensibilidad; y finalmente, una sobria y bastante expresiva «Cabeza de viejo», de Fonrouge, joven artista de quien, recordando su obra del año pasado, esperaba yo algo más.

No quisiera mencionar ciertas obras que jamás debieron ser admitidas. Pero, ¿cómo no lamentar que el pintor español Bermudo haya empleado su habilidad para imaginar un cuadro tan antipático, tan desprovisto de arte, tan de mal gusto como su «Escena de cocina»? ¿Cómo no lamentar, igualmente, que Alfredo Guttero se haya extraviado hasta el punto de pintar las tres obras exhibidas, una de las cuales — un paisaje infantil y ridículo por donde se arrastran ciertas cucarachas de oro — ha constituido la nota cómica de la exposición?

Felizmente las obras ausentes de todo mérito son raras, si bien abundan las mediocres y las triviales. Pero otras nos compensan el desagrado que aquéllas nos causan, como por ejemplo ese admirable cuadro titulado «El poncho rojo», de Jorge Bermúdez y que he querido dejar para el final de esta parte de mi artículo.

cutado fina y bellamente. Revela un extraordinario sentido del matiz, y está impregnado de suavidad y de recogimiento. Mi opinión, pues, ha cambiado, y me complazco en reconocerlo. «El Cristo solitario» que antes me dejó indiferente, ahora me parece sugestivo y encantador.

Sobre un cielo francamente azul, cubierto en parte por gruesas nubes grises, se recortan, frente a un árbol, las figuras de un criollo y su caballo. Hacia un horizonte blanco y luminoso, el campo extiende sus sucesivas franjas de colores, según la diversidad de los sembrados. Es un campo solitario y melancólico, sólo interrumpido por una lagunita casi perdida en la lejanía. El criollo tiene con una mano el cabestro de su flete y con la otra el lazo enrollado. Viste un extraño poncho rojo y lleva un pañuelo en el pescuezo. El hombre, medio aindiado, de ojos pequeños, tiene una fisonomía singularmente expresiva. Es un cuadro inspirado y robusto y se ve en él cómo Bermúdez es pintor por naturaleza. En este «Poncho rojo» revela una sorprendente facilidad, y una seguridad y espontaneidad de pincel muy grandes. El «Poncho rojo» es una verdadera obra de arte, y constituye para Jorge Bermúdez una plena revelación de sus aptitudes. Ya no es posible dudar de que este joven artista guarda en el fondo de su temperamento cualidades muy personales. Al apartarse cada vez más de la influencia de sus maestros, al ponerse en contacto con nuestra naturaleza y nuestra vida argentinas, irán surgiendo aquellas cualidades, las que no tardarán en mostrarse, para honor del arte nacional, en magníficas floraciones de belleza.

III

Paisaje, flores, naturaleza muerta

Los paisajes de este año revelan, casi tanto como las figuras, los progresos realizados sobre el año anterior. Sólo es de lamentar la insignificancia de la mayoría de los asuntos. Hay excelentes paisajes, pero abundan los vulgares y sobre todo los que carecen de realidad.

Tito Cittadini exhibe tres cuadros fantásticos y extraños.

«Nocturno» representa una singular ciudadela, un grupo de casas muy altas, altas como torres de catedrales góticas, que se recortan sobre un cielo espesamente azul. Hace pensar en los monasterios budistas que huyendo del contacto del mundo se levantan en islas inaccesibles y solitarias, en lo alto de montañas románticas, sobre aguas de mares milenarios. Se llega a la ciudadela por un puente bajo el cual corre un trágico río de aguas negras. Las torres apenas tienen una que otra ventanita. Son casas de formas primitivas y toscas, casas que tienen no sé qué de obsesivo y de lírico. A la entrada del puente hay dos árboles solitarios, toscos y primitivos también, de aspecto redondo, como formando una sola masa sin hojas ni sombras interiores. «Las torres dormidas» y «La catedral» no se diferencian casi del «Nocturno». Es el mismo paisaje, los mismos colores; idéntico asunto visto desde otra parte y compuesto análogamente. ¿Son estos cuadros puramente imaginativos? Lo ignoro, pero sí afirmaré que son poéticos y reveladores. Se nota en ellos la influencia de Carlos Cotett. Tienen vigor de expresión, están hábilmente compuestos, y, sobre todo, no hay en ellos el más mínimo resabio de vulgaridad. Diría, aunque no se trate de libros, que no contienen un solo lugar común.

Me parece que no han llamado la atención los sin embargo interesantes paisajes de ciudad que expone Alberto Rossi, uno de los premiados en 1912. «El Riachuelo», como su título lo indica, representa un trozo de río, mejor dicho, de puerto, con sus barcas y sus casas al fondo. Es al anochecer, en el momento en que se van encendiendo las primeras luces de las calles y de los barcos. El río corta el cuadro al sesgo y junto a ambos bordes duermen las barcas solitarias. Es una obra no desprovista de carácter, y el asunto y su composición me parecen excelentes. Hay poesía en este cuadro que algunos considerarán falso e impropio de nuestro ambiente, por esa vaga niebla que lo envuelve y que es tan característica de ciertos ambientes europeos. El año pasado

observé lo mismo a este pintor. Con todo, Rossi no se excede como Delucchi o Carnacini, de los que hablaré más adelante. He alabado, el año anterior, la tendencia de Rossi a pintar paisajes ciudadanos, tan interesantes en nuestra capital. ¿Por qué otros no hacen lo propio? «La hora azul», del mismo artista, justifica su título. Un carro, tirado por tres fornidos caballos, está parado frente a una ancha puerta por donde sale una luz rojiza. El carrero, que sin duda ha terminado su carga, se apresta a partir, y examina o arregla el arreo llevando un farol en la mano. La tarde está azulada, firmemente azulada, de un azul a veces cargado. La coloración del cuadro no es inverosímil aunque pudiera creerse que Rossi ha exagerado la nota. Sin afirmar esto, me parece que en ciertos lugares su color se vuelve demasiado espeso. Para no perder realidad debiera ser siempre sutil, ágil, trasparente; algo así como un velo impalpable puesto sobre las cosas. Si Rossi no hubiera pintado un cuadro de ambiente no le haría tal reparo. Anglada Camarasa, que no se propone interpretar la realidad, puede exagerar extrañamente sus colores sin que tengamos derecho a reprochárselo. El sólo compone armonías y sinfonías de colores y prescinde en absoluto del aire, del ambiente, de la hora. Pero a un pintor como Rossi, que hace arte realista, hay que exigirle la mayor exactitud de color. «La hora azul» es una obra vigorosa y seriamente dibujada.

Carlos de la Torre expone tres pequeños cuadros de asunto argentino. Son tres obritas deliciosas, impregnadas de carácter y de realidad. Tengo una gran simpatía por la obra de este artista. A mediados del presente año, De la Torre dió a conocer en el salón Witcomb una cincuentena de cuadritos. Circunstancias que no son del caso mencionar me impidieron observar dicha exposición detenidamente y ocuparme de ella, como era mi deseo y mi deber. Considero a De la Torre como uno de los más interesantes artistas argentinos. Ante todo posee verdadera originalidad, si no en su técnica, en su visión de los paisajes nativos. En sus

cuadritos jamás falta carácter, verdad, interés. Muchas veces hay en ellos dramaticidad, y algunos son poéticos y brillantes. La ejecución es primorosa y exacta. De la Torre tiene en sus pinceladas pequeñísimas un raro acierto. Traza la figura miniaturesca de un gaucho, por ejemplo, que cabalga a la distancia, envuelto en el polvo del camino, con toques reducidísimos pero sin perder nunca la exactitud, lo pintoresco de la línea. Por pequeña y rápida que sea la mancha siempre contribuirá a producir un interesante efecto de forma. En el caso del gaucho, la pequeñez de la mancha que reproduce el sombrero no le impide dar a éste una forma característica. De la Torre es un admirable costumbrista. Anota minuciosamente las actitudes de nuestros hombres del campo, el aspecto exterior de las cosas. Su realismo es un poco seco, falta subjetivismo; más que emoción hay interés, circunstancias que le emparentan con Cupertino del Campo, otro observador minucioso de las cosas argentinas. A veces la pintura de De la Torre resulta algo neutra, como en el cuadrito «En la pampa» expuesto en este salón e inferior al «Trote largo», de composición más acertada y eficaz; e inferior, asimismo, a «Las parvas». Su sentimiento del color tampoco me parece acentuado. Pero a pesar de lo que falta en la pintura de De la Torre su obra vivirá; es un vibrante artista, un temperamento que se halla dentro de la familia que tuvo por maestro y creador al gran Fortuny.

Continúa progresando visiblemente, aunque no a grandes pasos, Cupertino del Campo. Expone este año tres cuadros de tamaño mediano: «En el Tigre», «La Tarde» y «Tiempo gris». Son tres obras puramente objetivas, si bien tal objetivismo parece algo atenuado en «Tiempo gris», el mejor de los tres. Del Campo, decididamente, no ve sino lo exterior de las cosas. Lo que está dentro de ellas, sobre ellas, y las envuelve, él no lo ve. Es un arte materialista. El alma de las cosas, la poesía que de ellas emana, la emoción que contienen, no aparece en los cuadros de Del Campo. Es un pintor que carece en absoluto de lirismo. Esto, desde luego,

no es un defecto. Creo, como Flaubert, que todo artista debe operarse «el cáncer lírico». En nuestras tierras de América el lirismo ha sido una peste abominable. Por eso alabé el año pasado la tendencia de Del Campo y la alabo también ahora, pues anotar los caracteres de su obra no significa desaprobársela. La pintura de Del Campo, es, más que una expresión de su temperamento, el resultado de un concepto estético. A Del Campo, seguramente, le ha molestado el excesivo sentimentalismo, la cursilería romántica, la poesía de receta de algunos pintores. Y deseando un arte más verdadero *está afirmando* con su obra un concepto extremo. Espero que, si es como lo digo, reaccione y nos dé obras de un raro realismo pero que a la vez traduzcan el alma del paisaje reproducido. El arte materialista pasa por una crisis; en estos instantes se le considera un arte atrasado y hasta falso, por no reflejar sino una faz de las cosas: su aspecto corporal. De los tres cuadros de este año, «La Tarde» está bien compuesto y ejecutado, pero «Tiempo gris» es más armonioso y original. El asunto no puede ser más sencillo: una hilera de árboles tristes y deshojados en primer término; luego un galpón; en el fondo masas de árboles. La entonación general, los árboles del frente al través de cuyas ramas vemos los pintorescos tonos del galpón, dan interés a este cuadro. Bajo el punto de vista puramente pictórico los tres son acertados. Del Campo estudia los efectos más imperceptibles de la luz, la relación de valores, la situación de los diversos planos. Pretende reflejar la hora, la estación del año. En una palabra, es un luminista. Al juzgar sus cuadros del salón de 1912 alguien dijo que Del Campo imitaba a Darío de Regoyos, el admirable artista que acaba de perder para siempre España. Nada menos exacto. Sin embargo, algo une a Regoyos y a Del Campo, y es que los dos son luministas. Y es claro que siendo escasos los artistas que analizan la luz con tanto amor, forzosamente habrán de asemejarse quienes lo hagan. La diferencia está en que Regoyos estudia los efectos de la luz

sobre las cosas, con amor de poeta; Del Campo con amor de sociólogo o de coleccionista.

También en los dos cuadros que presenta este año Américo Panozzi se nota algún progreso sobre los del año pasado. En los de ahora es fácil observar cierta tendencia personal, como asimismo mayor preocupación de la realidad. En esto es en lo que estos cuadros superan a los del año pasado, los cuales tenían, sin embargo, méritos que los de ahora no tienen: encanto, armonía, sentimiento. El tríptico «Campiña argentina» es de un colorido pobre y carece de fuerza y de vigor. No es que exija estas cualidades en todos los cuadros, pero siempre se necesita cierto vigor, siquiera puramente en la pincelada, para dar relieve al asunto. «El pesebre» es defectuoso y no tiene carácter, debiendo tenerlo dada la naturaleza del tema.

Inexplicable, completamente inexplicable, es que se haya premiado el «Tramonto» de Pedro Delucchi. Es un cuadro enorme, desproporcionado para el paisaje que reproduce. Un lago de aguas inverosímiles; un puente feo y fuera del ambiente; una arboleda falsa y un cielo de azufre. Obra de mal gusto, sin realidad ninguna, no revela nada. Es el cuadro más falso y convencional de la exposición. Sin duda Delucchi no carece del don material de la pintura, ni está privado del sentimiento del matiz. Pero su cuadro es falso y para hacer pintura falsa se necesita mucho talento; hay que ser un Puvis de Chavannes, por ejemplo. Puvis de Chavannes tenía una concepción del universo y pintaba la sociedad como su alma cristiana deseaba que fuese: una sociedad simple, primitiva, ideal. Sus obras eran falsas porque no se basaban en la realidad sino en su ensueño. Pero era un ensueño poético y constructivo, una obra trascendental, penetrada de un idealismo tan puro y tan noble como no se ha visto en otro artista de esta época. Pero tomar un paisaje real, transformarlo o deformarlo para hacer una cosa inverosímil, sin poesía ninguna, sin transcendencia, sin un concepto del universo, es incomprensible. Los otros dos

cuadros de este pintor no son menos falsos que su «Tramonto». El titulado «Matinal» nos muestra en su fondo unos árboles mal pintados que hacen el efecto de estar sacudidos por alguna furiosa tempestad, mientras el resto del paisaje permanece en calma. En el «Día gris», las aguas del lago no se hallan en el mismo plano. Y siempre el mismo convencionalismo, el mismo «estilizamiento» excesivo e ineficaz.

A este mismo género de pintura pertenecen los cuadros de Ceferino Carnacini. Sus tres paisajes son a cual más sensibleros, falsos y pretensiosos. Uno es amarillo como otro es colorado: un colorado de zanahoria, con ovejas y todo. Es realmente lamentable que pintores no desprovistos de cualidades se extravíen en tal forma. Indudablemente no existe en nuestro país una tradición de cultura como para evitar a los artistas y escritores caer en tales extremos. En literatura nadie se ha librado del mal gusto. El simbolismo y el decadentismo, que en Francia no significó una tendencia hacia el mal gusto, entre nosotros ha conducido a la cursilería y a la «guaranguería». Y lo mismo ha ocurrido siempre. ¿Hay nada más cursi que cierto romanticismo que prosperó por estas tierras? Y en cuanto al clasicismo, nuestros neo clásicos, salvo excepciones como la de Oyuela por ejemplo, son una viviente cursilería. En pintura ha ocurrido lo que en literatura. Nuestros pintores comienzan a exponer antes de haber estudiado los grandes modelos, antes de haber educado su criterio y su sensibilidad. Muchos de ellos jamás han salido del país y como ni en sus casas ni en el ambiente existe tradición de buen gusto y de cultura ¿en dónde lo han de aprender? Porque no creo que conduzca a tan alta excelencia la enseñanza de cualquier Quaranta, o de Collivadino, director de la Academia.

¡Cuán superiores a esta pintura mediocre y falsa son los cuadros de Octavio Pinto! Este joven artista ama la naturaleza con amor de poeta y de pintor; es un espíritu libre, ajeno a toda influencia de academia; es un espíritu distin-

guido en cuyos cuadros no se hallará mal gusto, ni afectación, ni énfasis, ni insinceridad. Pinto está admirablemente orientado y en este sentido sus tres cuadros constituyen una de las más altas revelaciones del certamen. Como *Del Campo*, reproduce la realidad sin deformarla, pero para Pinto la realidad no es sólo lo material del paisaje sino que reconoce y siente y sabe expresar la otra realidad, la realidad espiritual y sentimental. Este joven pintor es un espíritu sencillo y lleva al arte su sencillez. Su composición es muy ilustrativa a este respecto. Observemos «El cerro de Hongamira» o «El cerro calvo». No hay en estos cuadros el más mínimo rebuscamiento de composición. Hace el efecto de que el autor ha andado recorriendo el lugar sin el propósito decidido de pintar un cuadro, complaciéndose en la poesía fuerte y personal de la comarca y que al pasar junto a aquellos cerros se ha detenido un instante a pintarlos, sin preocuparse de la composición de su cuadro, sin meditarlo mucho, como un hombre que se limitara a anotar, para su goce, la belleza del mundo. Son de una composición original y natural: se diría que este artista compone bien por puro instinto. El colorido de los cuadros de Pinto, salvo quizás el del «Elogio de Abril», es exacto y discreto. En «Elogio de Abril» todo está como demasiado fresco, como si el mismo paisaje natural estuviera recién pintado. Creo que debieran estar más atenuados los colores, pues la misma violencia de luz de los paisajes cordobeses les resta fuerza. Este exceso colorista, que es, sin duda, un defecto, proviene de ciertos entusiasmos modernistas que los años aplacan. En «El cerro de Hongamira» está patente un brioso talento, y así el cuadro resulta animado, no obstante la quietud y soledad del lugar. La ejecución creo que es buena y desde luego muy superior a lo que pudiera esperarse de un hombre tan joven y que aun no se ha consagrado a su arte por entero. La sensación de la profundidad de los diversos planos está dada eficazmente. «El cerro calvo» tiene mayores méritos por su asunto, por la composi-

ción, por la luz. Es un cerro pelado en su cumbre, de modo que la roca de forma cónica finge un extraño bonete. Las laderas son boscosas y debajo del cerro corre un casi imperceptible hilito de agua, de orillas rojizas. La gradación de la cantidad de luz, mayor en la cumbre y menor a medida que se baja, está realizada bellamente. No hay esfuerzo ni violencia en esta gradación que apenas se percibe. La luz es sutil y baña de oro pálido las gruesas nubes que doselan el cerro. «Elogio de Abril» nos procura una sensación de primavera. Se dirá que hay en el camino un poco de rigidez; que la acequia de material, tan en primer término, afea el paisaje donde no debía haber ninguna nota prosaica; que falta atmósfera; que el álamo del primer término es de un colorido excesivo, por lo menos en relación a los demás valores. Pero lo que no se negará es la clara y luminosa alegría que vive en este cuadro. Octavio Pinto será uno de nuestros mejores pintores. Hombre inteligente en el sentido más raro de esta palabra, culto, estudioso, distinguido, trabajador, bueno, poeta, no tardará en ofrecernos su obra personal y madurada después que haya viajado, vivido y trabajado. Lector, acuérdate del nombre de Octavio Pinto.

Notablemente reveladoras son, asimismo, las siete tablitas de Lucas Albino. ¡Deliciosas las pequeñas notas del artista extranjero! Todas son de una exactitud, de una espontaneidad admirables. Si hubiera de preferir alguna, me inclinaría por aquella que representa una bahía y donde las casitas blancas bajan, escalonándose, de la montaña que en la lejanía adquiere matizados tonos de una dulce vaguedad poética.

La Comisión de Bellas Artes ha adquirido un «Día gris» de Justo Lynch, vulgar e insignificante. Este pintor incurre en grandes defectos; así en uno de sus cuadros el río y el muelle dan la ilusión de hallarse al mismo nivel. Esta adquisición, como el premio de estímulo concedido al cuadro «Nubes», me resulta incomprensible. Bien es verdad que en la manga de la Comisión cabe todo, absolutamente todo. ¡Tal es de enorme su anchura!

En las dos últimas salas atraen la atención de los artistas, tres cuadros firmados por Walter de Navazio, un joven pintor casi desconocido. Uno de ellos, «Las girls», no añade nada al triunfo que su autor ha obtenido con los otros. «Las girls», que representa varias bailarinas en el escenario, bajo las luces mortecinas del teatro, es un cuadro impersonal, aunque interesante. Recuerda demasiado a ciertas obras de Anglada Camarasa. Pero los dos jardines son realmente bellos. Hay en ambos una gran elegancia y tienen no sé qué de lírico, de sonoro, de versallesco. Una sutil luminosidad se difunde por estos paisajes penetrándolos de alegría. Pero al par que alegres me parecen melancólicos. Revelan un temperamento fino, personal y eminentemente artístico. Alguien ha dicho que imita a Rusiñol. ¡Singular manía la nuestra ésta de husmear la genealogía de los artistas para hacer de ello una objeción! Walter de Navazio tal vez haya partido de Rusiñol; pero yo no acierto a ver en los cuadros del joven pintor argentino ninguna huella profunda del maestro español. También se ha dicho que su pintura es falsa. Puede ser. Sin duda por los senderos de estos cuadros no es posible caminar. Pero en esta pintura la falsedad es el defecto de sus cualidades. Hay que aceptar a los artistas como son. Los cuadros de Walter de Navazio no serían tan bellamente, tan graciosamente líricos, si no fueran un tanto irreales. El «Tramonto» de Delucchi es un cuadro convencional, pero sin lirismo verdadero, sin gracia; es amanerado y de mal gusto. Navazio ha realizado dos obras espontáneas, naturales, sin énfasis ninguno. Tienen sentimiento, sin caer en la sensiblería; y sobre todo muestran esa cualidad inapreciable, quizás por ser tan rara, especialmente en este país, que se llama la gracia. Prefiero «Camino silencioso», es decir, el que no fué premiado. Veo en él mejor concretadas que en «Fresco vespertino» las cualidades del artista. Es aún más alegre, más sereno, más gracioso, más luminoso, más sutil. Revela mayor sentido del matiz. Pero es inferior a «Fresco vespertino» por la composición y

carece del tono rojizo del sendero que en «Fresco vespertino», en contraste con el verde del césped, nos causa verdadero encanto.

Entre las flores y naturaleza muerta, debo mencionar «Amapolas» de L. Zum Felde, obra de excelente colorido y ejecutada con buen gusto y real habilidad; el ya citado «Mi mesa» de Cesáreo B. de Qiróz, obra muy trabajada pero ineficaz y de asunto trivialísimo; y sobre todo los dos pequeños cuadros de Augusta Merediz, a los que, según sospecho, nadie ha visto. En «Lirios» me ha sorprendido el color extraño, sutil, desvaneciente del florero que los contiene; y en «Flores de guindo», una obra admirable que ha pasado inadvertida para la Comisión de Bellas Artes, todo, absolutamente todo nos encanta. El vaso azul y el florerito son de una transparencia insuperable y tanto estos objetos como el espejo, la polvera y las flores tienen una rara exactitud de color. Augusta Merediz ha vencido serias dificultades. Pero no nos extrañemos, pues demuestra tener cualidades de gran artista. Hay en sus dos obras una distinción a que aquí no estamos habituados y, no es preciso decirlo, pues se sobreentiende, un innato buen gusto. Es un temperamento sensible a los más sutiles matices, en lo que demuestra su gran sentido del color, es decir, su aptitud pictórica. Augusta Merediz, cuya habilidad indiscutible la pone por encima de muchos de los concurrentes a este Tercer Salón, debe consagrarse al arte entera y definitivamente.

IV

Escultura

La escultura está mejor representada que la pintura en este Salón. Desde luego la proporción de las obras interesantes es mayor en el arte escultórico que entre los cuadros. Ciertamente que son esculturas las obras más excepcionales del certamen, pero también son esculturas las obras más profundas, más serias, más interesantes y más discutidas entre las expuestas.

Chalo Leguizamón expone una pequeña cabeza de bebé, en bronce, que titula exóticamente «Ly Ko». En esta obrita, a la verdad, deliciosa, el rostro infantil es muy expresivo y lleno de esa gracia a la vez tosca y semi-caricaturesca de los niños. Esta cabeza de bebé, tan real, está ejecutada de modo que no vacilo en calificar de admirable. Pocas veces, poquísimas veces, he visto nada tan simple, tan natural. «Ly Ko» constituye una de las más altas notas de arte humano y serio de esta exposición y nos promete para Chalo Leguizamón un bello porvenir.

No habrá sorprendido a nadie el mármol «Crepúsculo» de Pablo Curatella Manes, que el año pasado expuso en este Salón una obra muy reveladora. El busto de anciano que titula «Crepúsculo» tiene vigor y verdad. El estudio fisionómico es excelente por su minuciosidad y su realismo. ¿Necesitaré agregar después de lo dicho que Curatella ha modelado su obra con suficiente pericia, demostrando que conoce la técnica de su arte?

Las dos obras que Héctor Rocha presentó el año pasado justificaban mi interés, y no sé si el interés general, por sus trabajos del Tercer salón. Rocha no ha respondido a la expectativa. Su yeso «Primer albor», en el que ha querido sim-

bolizar el despertar del deseo amoroso, me parece, no obstante su modelado estimable, una obra de escaso valor. Su defecto principal proviene de haber sido pinturreada, en procura de mayor efecto. Rocha ha querido dar a su yeso el color de la carne y hasta ha puesto un toque rosado en las puntas de los pechos de la muchacha. Basta enunciar estos detalles para comprender que se trata de recursos secundarios, recursos vedados a todo artista serio. La pintura se explicaba sobre las obras de talla: los santos que han de estar sobre los altares no se verían casi, ni tendrían eficacia, si no fuesen de madera y pintados. Además, el arte del estofado, como se llama a esa pintura, tiene un valor indudable. En las estatuas policromas del Montañés, de Gaspar Becerra, de Zarcillo, hay un carácter enorme, que proviene no sólo de las formas esculturales sino también de la pintura. Pero la pintura con que Rocha ha ensuciado su yeso es una pintura chirle, sin eficacia ninguna y que ni siquiera aumenta la realidad de las obras, pues nada más falso que aquella carne color crema. Esta obra ha obtenido uno de los premios Estímulo. La que titula «Polonio el mendigo», en bronce, me parece superior. Es un excelente estudio fisionómico. Se ve que esa cara de viejo no puede ser sino la de un mendigo ciego. Hay todavía otra obra de Rocha titulada «Cristus regnat» en yeso. Las varias figuras que componen el grupo en el que se destaca la figura de Jesús, tienen cierta pesadez. No faltan en la obra buenos detalles de ejecución, pero lo que perjudica es la pintura oscura del yeso. Imposible imaginar nada más antiestético que ese yeso pintado. Las figuras adquieren aspecto de seres de pesadilla y creemos hallarnos en los antros de alguna mina de carbón o entre salvajes africanos. Rocha debe abandonar estos recursos, los que si en el caso de la bella joven cuyo instinto despierta pueden dar atractivo a una obra ante el vulgo, en el caso del grupo que acabo de comentar resultan en extremo desagradables.

Pardo de Tavera, miembro de la Comisión de Bellas

Artes, presenta un busto de San Martín, en gran tamaño, y una pequeña estatua de Rivadavia. Nada podría objetar al San Martín; es una obra fría, sin interés de ninguna especie. Lo del Rivadavia es más grave. El estadista genial aparece en la actitud de un trance para indicar el cual no hay eufemismo posible. Es un Rivadavia vulgar y ordinario, un hombre amulado, retacón, de dedos gordos. No creo que un hombre como Rivadavia fuese así. Pero aún en este caso, siempre habría incurrido en grave falta el señor Pardo de Tavera, pues cuando un artista quiere evocar a un espíritu como el de Rivadavia, a un visionario como él lo fué, debe ante todo expresar su alma. Lo demás nada tiene que ver con el arte. El parecido físico en pintura como en escultura es algo secundario; el parecido moral es lo que importa, es lo único permanente. El artista que sólo se interese por el parecido físico reproducirá la parte corporal del hombre en tal momento de su vida, no en todos los momentos de su vida. Esto lo hará el que sepa expresar el alma de su personaje, es decir, lo único que hay en él de constante y verdaderamente humano.

El artista extranjero Aldo Gamba, que el año pasado descollara con aquella obra tan interesante titulada «Armonías del mar», no ha respondido ahora a lo que de él pudo esperarse. «Víctima del amor» no llama la atención en ningún sentido y en cuanto al bronce «Miserias de mujer», puede afirmarse que, no obstante algunas excelencias, como el buen modelado y cierto carácter, es una obra fracasada. Aquella mujer cansada y dolorida, que se recuesta contra el haz de leña que llevaba al hombro, rotosa, descalza, no nos impresiona, sin embargo, mayormente. ¿Será que no tiene la suficiente realidad?

Otro artista extranjero, el escultor francés Emilio Derré, ha fracasado también. «La gruta de amor» no carece de finura y poesía. Es una obra discreta, en la que el autor ha puesto una indudable ternura. Malogra el efecto de la escena de amor, lo demasiado inconclusa que está la cara del

joven. El busto de Wagner es sencillamente lamentable. Derré me parece, por estas y otras obras que conozco de él, un espíritu superficial y un artista mediocre. Trata de representar símbolos, tiene una marcada afición a la escultura literaria; pero en la realización de sus obras fracasa casi siempre. Mas donde este señor, bien reputado en París según mis informes, se ha excedido a sí mismo, es en el Proyecto de un monumento funerario. Ensayaré describirlo. Una mujer, cubierta por un manto que deja ver la mitad del cuerpo, se iergue de espaldas a una pared. La mujer conserva su gravedad, hecho inaudito si consideramos lo que el escultor ha puesto a sus pies. Desde cierta altura, desde la mitad del cuerpo de la mujer, más o menos, descendiendo, a ambos lados, una singular cascada. Es una cascada de muertos. Allí hay niños, mujeres y hombres, principalmente niños; todos aparecen mezclados y apretados como duraznos. La masa humana, o mejor dicho la masa cadavérica, aunque los muertos no tengan aspecto de cadáveres, pues están bien llenos de carnes, continúa por el suelo hasta cubrir cerca de dos metros. Los desdichados difuntos, unos boca arriba, otros boca abajo, otros de lado, parecen como si flotaran sobre alguna agua invisible, con tanta realidad que al principio uno cree que el autor ha querido levantar un monumento a las víctimas de las inundaciones en Nueva Pompeya. Pero Derré no ha tenido tan irónico propósito, que pudiera resultar ofensivo al señor Intendente municipal. El señor Derré ha tenido intenciones bien diferentes, como lo prueba la admirable inscripción puesta en el monumento y que transcribo para solaz de mis lectores, en recompensa de lo mucho que les he aburrido. Dice así, puntuando su frase un tanto anárquicamente, el inefable artista francés; «Nada muere del sudario, la vida resurge en los niños, los pájaros y las flores de nuestros queridos viven eternamente».

Algunas obras discretas merecen ser citadas. Así «El niño y el anillo», firmado con el nombre extraño de Naul Manaut; el bronce «Papianiano», trabajo firme donde hay cierta

nobleza, dignidad y solemnidad; «Le crochet», de Chloë Castro, que representa una vieja ocupada en labores femeninas; «Patricio», un viejo negro bastante bien caracterizado, aunque con alguna exageración, obra de Santiago Marré; «Prisionero», de Julio A. Oliva, que no carece de vigor y donde la anatomía aparece bien estudiada; una «Cabeza de mujer» en mármol, de Nicolás Lamanna, obra quizá vulgar pero bien hecha y que no deja de agradar por la mirada *que no ve* de la mujer; el excelente «Torso» de un hombre que se apoya en el suelo con una mano; y por fin, el mármol «Cuadrante solar», de Jorge Lubary, obrita elegante, discreta, de fina ejecución.

Y llegamos a los tres artistas quizás más interesantes de esta exposición, no sólo dentro de la escultura sino entre todos los concurrentes al certamen: César Santiano, Alberto Lagos y Pedro Zonza Briano.

«El hombre y sus pasiones», de César Santiano, es probablemente la obra más trabajada y seria del Tercer Salón. Revela un buen conocimiento de la técnica, adquirido en el estudio de los maestros clásicos, de Miguel Angel, sobre todo, y en el contacto con los excelentes escultores que hoy tiene Italia. Representa un hombre robusto, de tamaño mayor que el natural, que lleva sobre sus hombros dos mujeres. Estos tres seres están como unidos a la roca que forma el bloque. Una serpiente enroscada en la pierna de una de las mujeres, se arrastra y va a morder un pie del hombre. La mujer que el hombre lleva a su izquierda simboliza, según Santiano, el Amor, origen de las buenas pasiones; la otra simboliza el Dolor, origen del Mal; la serpiente es el Odio que envenena la vida del Hombre. El simbolismo me parece acertado, si bien no lo hubiera visto sin la explicación del autor. Pero esto no es un reproche a Santiano, pues la condición de oscuridad es aneja a todos los simbolismos. En su obra hallo robustez, feliz equilibrio de todos sus elementos, serenidad, acabamiento de todas sus partes — lo cual es de admirar en esta época en que los escultores, más

por impotencia que por doctrina, no terminan sus obras —, y una excelente composición. Colocar aquellos tres cuerpos y sobre todo las extremidades correspondientes en forma armoniosa, sin que ninguna parte aparezca fuera de lugar ni obstaculice la natural posición de las otras es, en el grupo de Santiano, de las más serias dificultades. Rodin o cualquiera de sus imitadores las habría salvado con sus procedimientos habituales: cortando los brazos, no separando las piernas del bloque o cortándolas también. Pero Santiano, que, con razón, desdén procedimientos tan socorridos, ha querido trabajar cada una de las partes de su grupo con amor y conciencia. Cada parte del cuerpo está en la actitud que le corresponde, una actitud siempre elegante y que contribuye a la armonía total. «El hombre y sus pasiones» es una obra de cierta inspiración.

Alberto Lagos es un temperamento muy distinto, sino opuesto, al de César Santiano. En Lagos todo es delicadeza, finura; posee una distinción y una gracia que no veremos en Santiano. Lagos es un espíritu moderno, modernísimo. Lo es por su refinamiento, por su elegancia, por su amor a la forma. Está muy lejos del clasicismo y muy cerca de algunos escultores franceses contemporáneos. Como Santiano, Lagos termina sus obras, si bien no con tanta pulcritud. Tenía que ser un enamorado de la perfección un espíritu como Lagos, pues nada menos elegante que esas figuras que apenas salen del bloque, que esos bustos sin cabeza o sin brazos tan caros al maestro Rodin y a todos sus imitadores y seguidores. Alberto Lagos es escultor pura y simplemente. Carece de toda preocupación literaria y no pretende crear símbolos inquietantes. Se diría de Lagos que es un Donatello moderno, joven y argentino. Entiendo que fuera de sus pequeñas y deliciosas figuritas ha realizado obras de otro carácter, como cierto «De profundis», del que se hacen grandes alabanzas, y que nunca ha sido expuesto. Las obras que presenta en esta exposición pertenecen al género que de él conocemos. La «Cabeza» melancólica de aquella muchacha

que parece estar rezando, pues, hasta tiene las manos en la actitud de la plegaria, es una obra interesante, simple y bien ejecutada. «Pietro Morelli» me parece un admirable estudio fisiológico. Aquél viejo con su cara llena de arrugas y su nariz enorme, tiene verdadero carácter y originalidad. Tal vez sea ésta la obra más trabajada de Lagos, pero con todo no es en ella donde revela su conocimiento de la técnica escultórica. Lagos revela su ciencia en esas pequeñas estatuillas en cera que, encerradas en una vitrina, constituyen quizás la más alta nota de arte de la exposición. Han sido ellas ejecutadas con una sencillez y una espontaneidad a las que no se llega sino después de un largo aprendizaje y cuando se tiene un serio concepto del arte y un gusto muy seguro. Prefiero entre las cinco estatuillas la titulada «Salomé». En la actitud rara, elegante, refinada, de aquella mujerucha que se ha detenido en un momento de su danza, hallo un encanto irresistible. Tiene no sé qué de provocativo, de perverso; una voluptuosidad acre y extraña. Atrae aquella estatuilla como ninguna obra del Tercer Salón. La cabeza titulada «Volupté» expresa con acierto lo que el artista quiso sin duda hacer. Sensación de voluptuosidad. Escribí en mis apuntes antes de haber visto el nombre de la obrilla. «Tanagra» y «Salambó» me gustan menos, pues si bien tienen una rara elegancia, encuentro cierta imperfección en los rostros. «Faunusa danzante» es una pieza encantadora. La composición me parece originalísima sin dejar de ser muy sencilla. El salto de la «Faunusa» nos da la sensación del movimiento y expresa el espíritu que atribuimos al ser quimérico que representa.

Ningún artista argentino ha logrado interesar tanto al público como Pedro Zonza Briano. La exposición reciente de sus obras ha sido visitada por todo Buenos Aires: se han escrito a su propósito innumerables artículos; el arte de Zonza ha sido discutido con apasionamiento en los círculos artísticos y literarios, en los cuales constituyó, durante dos meses, el tema casi exclusivo. No ha faltado quien le con-

siderara un genio y en la Cámara de Diputados Alfredo Palacios hizo el elogio del artista, consiguiendo que el Congreso comprara el busto de Avellaneda. Bien es verdad que había razones para tal interés. Pocos meses atrás, Lepine, jefe de policía de París, había hecho retirar del Salón oficial este «Creced y multiplicaos» que voy a comentar, por considerarlo indecente. En París mismo, Zonza Briano alcanzó cierta efímera popularidad. Rodin, como protesta, retiró sus obras del Salón; artistas y literatos obsequiaron al excomulgado por el funcionario terrible con una comida; hablaron todos los periódicos; Gómez Carrillo escribió su inevitable artículo. Aquí, desde su llegada, fué reportado por varios diarios. Todo esto ha contribuído a su enorme éxito. No éxito de venta, lo cual no podía ocurrir en esta época de crisis, y menos tratándose de un artista que no concluye sus obras, lo cual no agrada generalmente al comprador, y que pide tan elevados precios. Zonza Briano posee un extraordinario temperamento, una gran sensibilidad. Ama el arte humano y trata de expresar las pasiones, el dolor, las sensaciones fugaces; nunca simples actitudes corporales. La belleza es en su obra más interior que exterior; y a la vez emocional e intelectual. Hablo de algunas de sus obras, pues otras son mediocres, como el busto de Avellaneda; y otras incomprendibles, como el Miguel Angel. Pero dejaré a un lado estas obras para ocuparme del «Creced y multiplicaos», presentado en el Tercer Salón. Un hombre a espaldas de una mujer, le da un beso mientras su mano derecha abarca uno de los pechos femeninos. La mujer ha caído de rodillas, en una actitud de resignación y sufrimiento. Ricardo Rojas, comentando esta obra, escribió que debía verse allí la corrida que ha precedido al momento representado en que el hombre alcanza a la mujer. Creo que Rojas rebaja el valor simbólico de la obra reduciéndola a un vulgar episodio carnal. En mi sentir la actitud de la mujer nos da la clave interpretativa del grupo. La mujer se entrega resignada, como presintiendo el dolor atroz de la maternidad. Es más

que la representación de un acto, un símbolo de la generación lo que evidencia su título. Lo importante no es, pues, el acto carnal, que puede no conducir al crecimiento y multiplicación de los hombres, quedando estéril; sino el hecho de la procreación y de la maternidad. Que no es un mero acto carnal lo prueba también la actitud del hombre, tan sin sensualidad. Se acerca a la mujer, su mujer sin duda ninguna, como quien cumple un acto sagrado, un deber impuesto por el Maestro en las palabras *creced y multiplicaos*. Concuerda con esta interpretación la del escritor Mauricio de Waleffe cuando dice de esta obra: «Ella no expresa sino la fatalidad triste y misteriosa del amor humano. Es impresionante y legendaria. Este grupo viene desde el fondo de las edades. No despierta la conciencia sino la reflexión. La mujer no está extática sino resignada. El hombre, reducido al torso, es anónimo y la curvatura de su torso carece de pensamiento, como la curva de un río o de un árbol. Árbol sacudido por el viento del desecho... Río que va a perderse en el mar...» Interpretada de este modo la obra de Zonza Briano resultaría admirable; pero su realización no es eficaz. Es algo demasiado incompleto y fragmentario. Es *una idea*, no una escultura. Me parecen muy superiores, aunque carezcan de tanta trascendencia, las obras en cera que expuso en lo de Philippon. En ellas se revela un artista habilísimo y sugeridor, un hombre que *con casi nada* produce intensas emociones; un espíritu fino capaz de penetrar en las reconditeces de las cosas, de expresar los más breves matices; un alma que siente el Dolor humano y sabe traducirlo en la materia de su arte. Su obra será verdadera y profunda si continúa por este camino, dejando a un lado las síntesis literarias. Zonza Briano me parece una admirable promesa más que una realidad. Y con esto entiendo que no le quito mérito ninguno. Promesa o realidad, sus cualidades son las mismas: su bello talento, su alma de gran artista, el don de crear belleza.

V

Consideraciones generales

En este Tercer Salón, lo mismo que en el anterior, se ha visto cómo los artistas extranjeros, algunos de renombre, resultaban menos interesantes que ciertos colegas argentinos. Barthold, por ejemplo, tiene cuadros en diversos museos, y prestigio en Europa; sin embargo, sus retratos del año pasado revelaban menos cualidades, eran menos vigorosos que el Autorretrato de Bustillo pongo por caso. Este año tenemos al señor Derré, un escultor francés de cierta reputación, cuyas obras mediocres o ridículas no admiten parangón con las de Santiano, Zonda Briano y Alberto Lagos, para no citar sino los más distinguidos de nuestros escultores que concurrieron al certamen. Quiere decir, pues, que nuestros artistas no sólo tienen un valor de relación al medio y al arte argentinos, sino que pueden medirse con los artistas de otros ambientes superiores al nuestro. Conviene que esto se sepa, que el público se convenza de esta verdad. En general, los pocos argentinos que han expuesto en Europa han llamado la atención en un sentido muy favorable. Por mi parte, quiero declarar que cuando juzgo a un artista, sea argentino o extranjero, sólo tengo en cuenta el valor estético de sus obras; el medio a que él pertenece no me hará modificar el juicio. Cuando alabo al argentino Bermúdez no se me ocurre pensar en que «para ser argentino» pinta bastante bien; y si tuviera que juzgar a Le Gout Gérard no pensaría que para ser francés lo hace mediocrementemente. Dentro de mi criterio Bermúdez vale mucho más que Le Gout Gérard, aunque éste goce de fama casi universal. Este valer de los artistas argentinos

es la más importante consideración que me sugiere el salón nacional.

Lo mismo que en el salón de 1912, tampoco se ven en el actual orientaciones marcadas. Nuestros artistas poseen gran independencia; cada uno trabaja por su lado, resistiendo, en lo posible, las influencias extrañas. Se nota este año mayor empeño en reproducir la figura humana; los cuadros de figura han llegado a predominar sobre los paisajes. Nos vamos librando de la pintura de historia, de los desnudos, del futurismo y el cubismo y de náyades, ninfas, sátiros y demás engendros mitológicos.

El sentido realista se acentúa, si bien no han faltado cuadros imaginativos, románticos y falsos. Hay mucha sinceridad y se ve que los artistas se proponen, casi siempre, imitar la naturaleza.

Se nota un poco más de subjetivismo y de espiritualidad que el año anterior. Pero repetiré aquí lo que entonces dije y es que, dadas las condiciones de la vida argentina, nuestros artistas serán en general superficiales. Tendremos pintores brillantes, excelentes coloristas; pero no abundarán, a buen seguro, almas profundas, aquellas que expresan en sus obras su hondura espiritual.

Lo que no he notado es que aumente la tendencia a reproducir la vida moderna. Siendo el nuestro un país con poco pasado, parece lógico que los artistas buscaran sus asuntos en la vida contemporánea. Las ciudades van perdiendo de tal modo su carácter que, excepto Salta, Jujuy, Catamarca y alguna otra, apenas ofrecen materia para un artista. No tenemos casi fiestas tradicionales, ni trajes característicos y hasta el tipo de la raza empieza a borrarse. En cambio, la vida moderna ofrece al pintor, en esta Buenos Aires, vastos y múltiples asuntos. Las calles constituyen una inagotable fuente para el artista. Ya se miren en el tráfigo del mediodía, en la plena iluminación de la luz eléctrica, o en el silencio nocturno de la media noche, son siempre interesantes. Además presentan una gran variedad.

El paseo de Julio, con sus arcadas y el centro cubierto de césped; la calle Reconquista, hirviendo de gentes atareadas; las calles de la Boca, con sus casuchas de madera y de lata y sus tugurios llenos de carácter; la majestuosa Avenida de Mayo; alguna que otra calle torcida o silenciosa que nos sorprende con sus altas paredes y los árboles que sobre ellas asoman; los barrios tranquilos que nos dan la ilusión de hallarnos en lejanas provincias; todo ésto, es asunto excelente para un pintor que sepa hallar el carácter y la poesía de las cosas. Y no hablemos de las plazas, del Riachuelo atestado de barcos, de los arrabales, de los mercados, de las regatas del Tigre, de las carreras de caballos.

En cuanto a influencias de otros artistas, apenas se perciben. Zuloaga, Anglada, Rusiñol, Cottet, Malharro, Boldini, Benjamín Constant, Delleani, Carrière y algún otro, han influido a algunos de nuestros artistas, pero escasamente.

La escultura tiende más que la pintura hacia el arte humano y profundo. Se trabaja la materia con honradez y cariño. Hemos de tener algunos excelentes escultores además de los que ya conocemos.

Finalmente, hago constar, lleno de regocijo, cómo el público se va interesando cada vez más por estos certámenes. Más de setenta mil personas han visitado la exposición. He visto cómo cada obra era observada. Muchos cuadros y esculturas han promovido discusiones fecundas, obligando a pensar sobre estas materias a personas que no las tenían en cuenta o que tal vez hasta ayer las desdeñaban.

Una espléndida floración de arte va a nacer de estas exposiciones. Fecundas de promesas, las vemos multiplicarse en belleza año tras año. Ellas realizan una obra noblemente, altísimamente educativa. Deber nuestro es, pues, apoyarlas con todas nuestras fuerzas; y así cometen un delito de lesa patria aquellos artistas que, por motivos pequeños y triviales, les niegan su cooperación. Es necesario abandonar las rencillas personales, las preocupaciones fútiles del

momento, cuando lo exige el interés general. De otra manera ¿con qué derecho nos quejamos del ambiente? Es necesario que todos nos entreguemos totalmente, con amor y con fe, a aquellas obras — tal el progreso del Arte — cuya eficaz realización contribuye a crear la gloria de la patria.

La escultura elegíaca: Zonza Briano

Me parece útil — mejor dicho, imprescindible, — ahora que surge en nuestro país una generación de verdaderos artistas, interpretar la obra de los más representativos en el común esfuerzo por la belleza y la cultura. Pedro Zonza Briano, cuya segunda exposición acaba de inaugurarse, es uno de aquellos artistas. Su arte, muy nuevo y muy sutil, concebido según un concepto propio, reclama su exacta interpretación. Es un arte fácil de ser sentido, pero difícil de ser explicado y definido. Se ha escrito abundantemente sobre Zonza Briano, pero hasta ahora, a mi entender, no ha sido bien precisado el carácter de su obra. Así, pues, cuanto se escriba sobre este artista será interesante, ya que ayudará a la comprensión, no precisamente sentimental sino más bien estética, de su arte. Ensayaré interpretarlo en estas líneas, pero sin pretender, por cierto, haber acertado en absoluto. Conviene que el público conozca, junto a las críticas minuciosas, el espíritu de la obra de arte y el concepto de belleza según el cual aquella ha sido creada. Cuanto más audaz y revolucionaria es la obra de un artista, más análisis y comentarios exige; pero en estos casos la utilidad de las interpretaciones reside, principalmente, en que, difundiendo conceptos nuevos, representa una campaña por la cultura y el progreso.

Zonza Briano es un elegíaco, según el significado moderno de la palabra elegía. El artista elegíaco se vale de medios

simples, sumamente simples, para producirnos sensaciones. Es un arte penetrado de elegancia, de melancolía; por eso el dolor es en él discreto y, aunque atormentado, nada tiene de trágico. Verlaine, Carrière y Debussy son tipos de artistas elegíacos en poesía, pintura y música. Zonza Briano presenta todas las características que aquéllos. Como Verlaine, Debussy y Carrière, ha suprimido la línea y ha creado un arte de sombras. Ama el dolor, pero es un dolor sutil, melancólico, todo elegancia y modernidad. La emoción en sus obras es puramente interior, como en todos los elegíacos, y la belleza de ellas no depende de los detalles sino de algo impalpable, de algo que llevan dentro y que también las envuelve misteriosamente.

Es preciso insistir sobre la ausencia de detalles en el arte elegíaco. Tengamos siempre presente que es éste un arte de sensaciones. En el arte objetivo y descriptivo, el detalle es indispensable, ya se trate de una descripción literaria, musical o escultórica. Pero si el artista, comprendiendo la ineficacia de la descripción, quiere darnos su sensación de una cosa, vale decir: expresar su alma, entonces los detalles no sólo son innecesarios sino que perjudican. Para producir una sensación hay que tomar muy pocos elementos, los más simples, los más estrictamente necesarios. Los detalles demasiado trabajados interrumpen la sensación, haciendo detenerse en ellos los ojos del contemplador. Es preciso que la mirada penetre de golpe hasta el alma misma de la obra, que perciba en un instante el misterio de su belleza. En las obras hechas para ser sentidas no debe haber mucho que ver. Un instante, un solo instante, ha de bastar para comprenderlas profundamente.

El arte elegíaco sólo expresa sensaciones. Con dos palabras, como Verlaine, con un toque insignificante sobre la cera, como Zonza Briano, nos dice un mundo de cosas, mucho más de lo que nos dirían una escultura o unos versos, cargados de excelentes detalles. Y es que sólo la sensación tiene eficacia. Si un escritor, queriendo evocar ante el lector

una ciudad secular, pongo por caso, se afana en acumular detalles, no conseguirá sus propósitos. Las mejores descripciones no nos dan jamás ni una idea aproximada de las cosas. Pero si en cambio toma los elementos esenciales para, por medio de ellos, reproducir su emoción, mostrando el alma de aquella ciudad, el efecto será distinto. El lector, en este caso, al sentir lo mismo que el artista, adivina lo profundamente propio de la vieja ciudad, su alma misma. Y si así sucede, no importa que la imagen física que el lector se forja no coincida por entero con la verdadera, puesto que el contemplador ha percibido su fisonomía espiritual, — más eterna y verdadera, por cierto, que la exterior y material.

El arte elegíaco es esencialmente moderno. En literatura, como lo ha observado Brunetière, la sensación aparece, plenamente consciente de su valor, por primera vez, en Flaubert. En pintura, los impresionistas dan las primeras sensaciones, pero no pudieron ser del todo elegíacos porque se preocupaban con exceso del color y de la técnica. El arte elegíaco no necesita del color. Es un arte de medios tonos, de matices, de sombras, un arte crepuscular. Carrière, como dije, realizó el tipo del pintor elegíaco. En música, Claudio Debussy hizo lo que Verlaine en poesía. Con medios muy simples, y que parecen complicados a los que no lo entienden, nos da sensaciones admirables. La escultura estaba atrasada en este punto. Rodin no nos produce sensaciones, porque no ha suprimido la línea. Rodin es, sin duda, muy simple y ha preparado el terreno para la verdadera revolución en su arte y cuya gloria corresponde a Zonza Briano. Rodin tiene grandes vinculaciones con los griegos, sobre todo con los primitivos anteriores a Mirón; y aún con los españoles, cuyo concepto de la escultura parece haberle influenciado ⁽¹⁾. Zonza Briano nada tiene que ver con los

(1) Algún tiempo después de escritas estas líneas, he tenido noticia de una frase, no sé si pronunciada o escrita por Rodin, y según la cual el Museo de Valladolid, donde se hallan las obras en talla de Alonso Berruguete, le había revelado lo que debe ser la escultura.

griegos. Rodin, como Rosso, de quien se dijo inexactamente que era imitado por Zonza Briano, son precursores del artista argentino.

Este arte de sensaciones, que desdeña la forma y sólo se preocupa de la belleza interior, la belleza invisible, es por definición un arte místico. Elegía, arte de sensaciones, misticismo — todo ello tan moderno — eso es el arte de Zonza Briano.

Dije que Zonza Briano nada tenía que ver con los griegos. Y así es, en efecto. Su concepto del arte es, con las modificaciones que los tiempos determinan, el que en otra parte he llamado cristiano. El arte helénico sólo se preocupaba de crear líneas, y Zonza Briano, como los primitivos cristianos, desdeña la línea, pero hasta hacerla desaparecer. El arte helénico sólo mira la belleza formal. Zonza Briano la belleza espiritual, interior, invisible. La escultura griega es objetiva, vale decir descriptiva, pues sólo se propone exhibir bellos cuerpos. La escultura de Zonza Briano es subjetiva, habiendo alcanzado el máximo del subjetivismo.

Su concepto cristiano está evidenciado en forma clara y terminante por dos de sus obras. «Creced y multiplicaos», expuesta el año pasado y que figura en nuestro museo, es una obra eminentemente cristiana; hasta hay en ella algo de primitiva. Obra casta, profunda, sin sensualismo, expresa en la actitud resignada de la mujer — una mujer que presiente la madre — el dolor de la maternidad. Su título admirable lo dice todo. No representa un acoplamiento cualquiera, sino la unión de los esposos que realizan el precepto de Cristo. Se siente allí la presencia virtual del hijo. En otra ocasión juzgué a esta obra como no realizada enteramente. Era un error que me complazco en rectificar. La falta de anatomía me hizo opinar así, sin tener en cuenta que en esta obra, como en las ceras, Zonza Briano realiza arte de sensaciones.

En su nueva exposición presenta un Cristo. No es el Cristo-hombre sino el Cristo-aparición. ¿No es tal vez así

como lo vió San Pablo en su camino de Damasco? Es algo impalpable e incorpóreo y jamás, quizá, se ha espiritualizado tanto la materia. Tiene este Cristo admirable no sé qué de augusto, de divino. Lo admiramos y lo amamos. Es también la sensación de Cristo, más que Cristo mismo.

El arte de Zonza Briano, en su reproducción de sensaciones, tiene un porvenir inmenso. Tomando lo esencial, sin perder tiempo en modelados para él inútiles, puede llegar a constituir una admirable colección de documentos humanos. Puede reunir infinitos momentos fisionómicos en que expresamos la alegría, el dolor, el odio, el heroísmo, todas las pasiones, todas las virtudes, todos los vicios, todos los dolores. Si tal hace, su arte será una verdadera cumbre espiritual y un equivalente del de aquellos inmensos novelistas que, como Balzac, Galdós, Flaubert, han anotado tantos aspectos de los sentimientos humanos. En las obras del artista argentino — no estudios ni bocetos como creen algunos, sino obras definitivas — se siente un fuerte calor de vida que las anima, dándoles yo no sé qué inquietud tan humana y misteriosa. Y se diría que cada vez que nos absorbemos en su belleza, surgen de lo más íntimo de ellas, expresiones nuevas, matices insospechados, sombras encantadoras.

El Salón de 1914

Desde aquella primera exposición de 1911, cuya penuria imponderable no podía presagiar sino calamidades, hasta este revelador Salón de 1914, el espacio recorrido es inmenso. En cuatro años ha surgido toda una generación de inteligentes y laboriosos artistas; ha aumentado el número de obras presentadas; la selección ha sido cada año más rigurosa; ha disminuído el exceso de bocetos, impresiones, y estudios; se nota más seriedad, más intención de arte, mayor probidad artística, y una orientación general que no existía al comienzo. La tercera exposición era ya muy interesante y prometedora, pero carecía de coherencia y abundaban en ella las obras improvisadas.

Una característica del presente concurso es la confirmación de ciertos nombres revelados ayer. El crítico de arte, al juzgar las exposiciones anteriores, debía necesariamente dedicar algunas palabras, — aunque fuesen de censura, — a obras inferiores producidas por personas que en nuestro medio artístico representaban, a falta de concurrentes, cierto valor relativo. Ahora todos esos nombres, de simples aficionados, en realidad, pasan a ocupar un lugar secundario, desalojados por los artistas de talento que surgen día a día.

El Salón de 1914 marca una etapa en la evolución del arte argentino. Es un conjunto importante que podría rivalizar, — me atrevo a afirmarlo, — con los mejores certá-

menes análogos que se realizan en Europa, y constituye una prueba admirable de la inteligencia argentina, de nuestro empuje y de nuestra capacidad para las altas labores intelectuales.

Después de seis años de silencio, consagrados a trabajos ajenos al arte, vuelve Fernando Fader a presentarse al público. Fader es el artista argentino de quien más se ha esperado una obra de alto valor estético. Por ello su abandono de la pintura produjo verdadero sentimiento a los que amamos el arte y deseamos ver a la patria engrandecida por el esfuerzo de sus poderosas mentalidades. Pero, sobre todo, la vuelta de Fader a sus pinceles ha causado regocijo, porque el artista vuelve crecido en talento y en ciencia. Su cuadro «Los manilas» significa, quizá, la más alta cumbre a que ha llegado hasta hoy la pintura argentina. Como obra de pintor — quiero decir por su valor técnico, — no encuentro dentro del arte universal contemporáneo muchos cuadros que puedan parangonársele. Anglada, con ser en este sentido un artista prodigioso, no realiza con mucho mayor arte que Fader sus magníficas sinfonías de colores. «Los manilas», que representa tres vendedoras de mantones enseñando su lujosa mercadería a una compradora, es una maravilla de color. Los trajes variadamente pintorescos de las vendedoras; los mantones, que extienden sobre los asientos y la alfombra su lujo oriental; el desnudo de medio cuerpo de la compradora, influído por la magia de los colores circundantes; el reflejo de las telas en un espejo del fondo; algunas flores; todo, forma una sinfonía extraordinaria, de una riqueza, de una brillantez, de un vigor, de una novedad, de un calor como raras veces he visto. No se sabe qué admirar más: si la orquestación de los colores, la maestría del dibujo, la fuerza del pincel, o aquella sapientísima composición que permite al artista reproducir ocho o diez mantones sin repetir las formas y en una tal naturalidad que no podría ser aventajada. Pero además de esta obra maestra, Fader exhibe otro cuadro. Lo titula «Vuelta

del pueblo» y representa un paisano a caballo, que lleva una mujer a la grupa y se detiene frente a un soberbio panorama de montañas que constituye el fondo del cuadro. Son admirables estas montañas, profundamente azules en la falda, blancas de nieve en las cimas. Y es admirable también el cielo, sobre todo por aquellas nubes densas, de un blanco sucio arriba, y debajo negras, cargadas de agua. Cuadro de color, pleno de carácter, con trozos realmente poéticos, revela en Fader otras cualidades que complementan las que se observan en «Los manilas». Quizá no es aquel cuadro todo lo simple que yo quisiera. En «Los manilas» la cargazón de color no perjudica, sino que al contrario lo ayalora, pues el asunto del cuadro es una gran polifonía de colores. Pero en «Vuelta del pueblo» hay cierto exceso perjudicial; por ejemplo: aquellas plantas amarillas del primer término, que, a mi juicio, hacen desmerecer la total armonía del conjunto. Las dos obras de Fader dan una sensación de fuerza, pero no de fuerza inorgánica y salvaje, sino de fuerza encauzada, civilizada, artística. Constituyen, sin duda alguna, los trabajos de más alta belleza exhibidos en el cuarto Salón.

César Caggiano, premiado el anterior año con aquel tríptico «Mi familia», defectuoso pero revelador, se presenta ahora en la casi plena posesión de sus medios. La «Figura» tiene un rostro de gran relieve y carácter. Pero la obra de Caggiano realmente valiosa es el «Retrato de la profesora señora Jenny de Malatesta». De frente, en tamaño natural, en primer término, la profesora apoya discretamente su cuerpo contra un piano abierto, el que ocupa todo el fondo, a lo ancho de la tela. Es una obra de sincera naturalidad, de gran valor psicológico, de poderoso carácter. El rostro surcado de arrugas, la expresión de los ojos y de la boca, la distinguida sencillez de la actitud, dan al retrato cierta familiaridad y nobleza encantadoras. El joven artista ha puesto, sin duda, mucho cariño en esta obra que nos resulta abundante de sentimiento, cosa poco común tratándose de

un retrato. Su mérito dominante tal vez sea la originalidad, una originalidad fresca, no rebuscada, una originalidad que sólo poseen las obras sinceras, sentidas y personales. En cuanto a la técnica, revela un importante progreso sobre «Mi familia». Hay en el «Retrato» detalles excelentes. Así aquella mano y aquel rostro arrugado y expresivo que no desdeñaría un gran pintor.

Brillante de color, vigorosa, atrayente con su encanto extraño, es la «Maruja» de Jorge Bermúdez. Los ojos elocuentes y profundos, — Bermúdez es maestro en la expresión de los ojos femeninos, — tienen no sé qué de magnético que obligan a nuestra vista a posarse en ellos. Pero además hay en el cuadro mucho carácter y contribuyen a dársele no sólo la expresión fisionómica del personaje sino también los accesorios: el vestido, el cuello, amplia y elegantemente abierto, el collar de grandes cuentas verdes, y el fondo de este mismo color. Es un cuadro español, de genealogía goyesca, pero con un matiz argentino y más aún provinciano que no se sabría decir en qué reside, pero que todo contemplador sensible lo ha de ver claramente.

Una de las obras más concienzudamente trabajadas es el «Retrato de la señora L. de la C.», por Ernesto de la Cárcova. El distinguido profesor, autor de aquel bello cuadro que se titula «Sin pan y sin trabajo», demuestra una vez más su profundo conocimiento de la técnica, su equilibrio, su sentido de la armonía. Este «Retrato» no nos sorprende por su originalidad, ni por su novedad. No es tampoco una obra «de garra». Pero está ejecutado con nobleza, con seriedad artística, con distinción, con suma pericia y no carece de valor psicológico. Es un retrato académico, no inferior por cierto a los de los artistas franceses que más fama alcanzaron en el género: Bonnat, por ejemplo. Su defecto, para mi gusto personal, está en tener algo de *arriéré*. De todas maneras debemos felicitarnos de que en nuestras exposiciones se exhiban obras como éstas, que, por lo menos, revelan trabajo, buen gusto y dominio completo de la técnica.

Análoga tendencia parece seguir Próspero López Buchardo, que el año pasado expuso dos excelentes figuras. Este año aborda un asunto demasiado vasto, no sólo para un hombre joven como él y que lleva muy pocos años consagrados a la pintura, sino para un artista definitivamente formado. Su «Rapsodia» comprende once personajes. Se trata de una escena española. Una bailarina ejecuta una danza sobre el tabladillo de una taberna, al són de guitarras y castañuelas, ante varias compañeras y parroquianos indiferentes. Próspero López Buchardo no ha tenido en cuenta que no es lo mismo pintar diez cuadros con una figura en cada cuadro, que uno solo con diez figuras. En el último caso cada figura debe tener un valor simplemente episódico, pues forma parte de un conjunto al cual ha de cooperar. No sucede así en el cuadro de López Buchardo. Cada personaje parece haber sido tratado aisladamente, sin relación a los demás y como si no perteneciera a un conjunto. Como consecuencia lógica, la composición no es todo lo suelta y natural que se quisiera. Aparte de la falta de unidad y de movimiento que implica el defecto anotado, encuentro también que todas las figuras son algo chatas y que algunas no están suficientemente caracterizadas. Para una obra de esta importancia hay que hacer muchos estudios del asunto y no comenzar a pintar sino cuando el dibujo esté perfecto. Quizás no existe en arte, ciencia más difícil que la de agrupar personajes. Rafael, maestro en la materia, trazó muchísimos dibujos preliminares en el estudio de sus célebres frescos del Vaticano. Por lo demás, hay en este cuadro algunos trozos excelentes. López Buchardo ha trabajado con conciencia, y ello, en esta tierra de improvisadores, es un mérito muy grande.

Además de «Rapsodia», López Buchardo presenta dos cuadros: uno que titula «Retratos» — tres figuras femeninas vestidas de gala y en reunión familiar — y «Charley», retrato de un hombre joven. En el primero encuentro defectos de dibujo y de armonía en los colores. El segundo me parece más preciso, más sencillo, más verdadero.

Alfredo Benítez, que por primera vez se presenta ante el público, según entiendo, nos da a conocer un «Retrato» de señora y una figura bastante característica: «El loco Concepción». El primero me parece frío y vacilante. El segundo es superior por su dibujo y su verdad. Quizás estos dos cuadros, el último especialmente, sean algo pobres de color, pero de todos modos revelan positivas y no comunes cualidades.

El artista español Vila y Prades ha tenido un admirable acierto en el «Retrato del niño J. V. P.». Es una figura llena de gracia y encanto, en la que no hay un detalle, una pincelada, que no colabore en la impresión total. Parece haber sido realizada en pocos instantes, en el calor de la inspiración. Aquel niño vestido de blanco sobre fondo gris, revela la maestría de este pintor que, con medios sumamente simples, ha sabido construir una obra personal, elegante, deliciosa. Es la obra de un verdadero artista. El «Retrato del señor C. de la T.» me parece eficaz, serio y bien trabajado. Nada tengo que objetarle, pero no llega a la inspiración y sencillez del otro.

«Dulce sueño», del señor Ricardo López Cabrera, que representa una niña plácidamente dormida en su silla de hamaca, es una nota de dulzura y delicadeza, simpática y bastante correcta. Pero no revela grandes cualidades. Tiene algo de blando, y es tal su falta de vigor, que se le creería obra femenina.

El año pasado elogí «El violinista» de Valentín Thibon, cuadro semicaricaturesco, lleno de espíritu y revelador de grandes cualidades. Este año el joven artista ha realizado un enorme progreso. Su «Jesusa», una «gallega» con su plumero en la mano, frente a una cómoda, tiene mucha gracia e intención satírica. Nada más difícil que hacer caricaturas al óleo. El color debe ocupar un lugar secundario, pero no tanto que desaparezca, y la línea misma no debe ser tan exagerada como en un simple dibujo. Un dibujo tiene algo de actual, de transitorio, que autoriza toda violencia con

tal de evidenciar la intención. El cuadro es algo permanente, y lo excesivamente caricaturesco resulta en él perjudicial. Thibon ha acertado y su «Jesusa» es una hermana de los cuadros admirables de Honorato Daumier, con los que tiene alguna analogía. Puede objetarse a este cuadro su tamaño inadecuado al asunto por lo excesivo. Sería como si Quevedo hubiese dado a sus poesías satíricas y caricaturescas las proporciones de la «Divina Comedia».

Menos caricaturesco, y menos acertado también, me parece el «Sepulturero». En cambio el «Seminarista», un pelirrojo flaco y pescuezudo, delante de altísimas arcadas conventuales, resulta de gran eficacia. Mucho hay que esperar del talento personalísimo que el autor revela en estos cuadros.

Quiroz, premiado con medalla de oro en la exposición del Centenario, me ha decepcionado nuevamente. Su «Ave de presa» y su «Tipo sardo» son dos cuadros desagradables y antipáticos. Y no es la culpa del modelo. Velázquez ha pintado tipos repugnantes que sin embargo nos agrada contemplar. Los tipos de Quiroz no interesan y es casi a pesar nuestro que nos detenemos frente a ellos. En el «Ave de presa» había tema para un gran cuadro. Quiroz ha fracasado. No ha logrado expresar el alma sin duda violenta, huraña, tortuosa de aquel ser extraño que apenas nos da a conocer superficialmente. Superior a estos es, puede afirmarse, el inmenso óleo «Retrato de familia». Un crítico de valer, Atilio Chiappori, ha elogiado este cuadro y sobre todo su ambiente. Ha hallado en los muebles, en el decorado de la sala, en todos los detalles, ese algo de señorial y arcaico que es como el perfume envejecido de las cosas pasadas. Con esta bella cualidad, este cuadro moderno cobra — según aquel crítico — gran valor de evocación. Todo esto me parece muy exacto, y por ello mismo me disgustan los rostros de los niños y la persona de la madre, figura nada distinguida y que desarmoniza en aquel ambiente. Quiroz ha olvidado que un cuadro es, ante todo, una armonía: armonía de líneas, de colores, de detalles, de luces.

Las dos telas de Rodolfo Franco, y sus Impresiones de Mallorca, me parecen inferiores a otras obras del autor presentadas en su exposición particular de 1912. Sus paisajes de este año son, sin embargo, valiosos e interesantes. «Castell dell'Rey» representa un trozo de costa mallorquina, visto desde el mar. Es un cuadro de gran color, y encanta por su poesía extraña y suntuosa, poesía que parecen exhalar el mar profundamente azul y sereno, la costa montañosa y como esfumada en la noche, la aldea adormecida junto al bello mar latino, el cielo estrellado y cuyo hondo azul percibimos entre las moles de las nubes espesas. Tiene este cuadro algo, muy poco quizás, de estilizado y decorativo que le da una belleza más. El otro, «Nubes en la noche», no me satisface. Aquel peñón que llena el cuadro, las piedras de tan extraños colores, forman un conjunto abigarrado que el artista no logró armonizar. Más estilizado y decorativo que «Castell dell'Rey», está lejos de tener su poesía, y recuerda demasiado la técnica de Anglada Camarasa.

Realmente bello es uno de los paisajes de Tito Cittadini, «La hora de fuego». Una enorme roca, crudamente enrojecida por el sol moribundo, se destaca solitaria sobre un mar trágico. Es un cuadro pleno de emoción, que atrae con su encanto fantástico y en el cual los elementos accesorios del paisaje contribuyen a destacar más aún, y a hacer más extraño, aquel delirante peñón de fuego. Cittadini demuestra una poderosa imaginación, intenso sentimiento poético, aptitud decorativa y gran temperamento de «ilustrador».

Una de las mejores telas del certamen es «María Rosa» de Alejandro Christophersen. Representa una jovencita de blanco, que lleva en el brazo un tapado de pieles negras, y se halla en un rincón de un pasadizo, entre paredes blancas. Es una sinfonía en blanco y negro, rica en matices y ejecutada con la destreza habitual de Christophersen. Quienes saben cuán difícil de matizar es el blanco, tienen que admirar el cuadro de Christophersen. Presenta este autor, además, una «Sinfonía rosa» y una «Madinette», que con-

tienen las mismas cualidades que observé el año pasado en él.

La medalla de plata obtenida en París por Antonio Alice es incomprensible para los que sólo conocemos los cuadros expuestos por este autor en los cuatro salones. No he negado nunca la habilidad de Alice, pero ¿cómo alabar cuadros tan mediocres como los que suele exhibir? Los de este año apenas son dignos de un principiante. En «Mi ventana» está la luz bien observada, pero eso es apenas una notita; «Idilio» carece de todo valor e interés y la intención cómica del cuadrito resulta fracasada. Algo superior a ambos es un paisaje de ciudad que titula «Entre perros y lobos». Dentro de su insignificancia, revela mayor intención artística, más dominio de la técnica y más sentimiento.

Análogo al «María Rosa» de Christophersen, no obstante tratarse de asuntos tan diferentes, es el «Interior» de José A. Merediz. El intenso artista ha construido con un sofá y tres sillones enfundados, un cuadro de una riqueza tal de matices como tal vez no haya otro en la exposición. Es una sinfonía en blanco, y no digo en blanco y negro porque la melancólica figura femenina vestida de este color, no tiene importancia dentro del asunto. Merediz ha casi agotado la gama del blanco, pues es difícil variar más un color en tan reducido espacio. Para hacer esta obra se necesita una sensibilidad tan educada y refinada, un tan constante hábito de observar los matices como sólo Merediz, entre nosotros, es capaz de hacerlo. Lástima que la pobreza del asunto reste valor a este cuadro. Pero quien hace eso es un gran artista, aquí y en cualquier parte del mundo.

El *Panneau* decorativo de Cupertino del Campo es un tanto frío y tiene en algunos trozos cierta dureza. Del Campo es un concienzudo analista de la luz del día, pero en sus interpretaciones del crepúsculo y de la noche no suele triunfar. Me parecen superiores a este *panneau* los pequeños cuadros de su exposición individual, algunos de los cuales, como el titulado «Los eucaliptos», eran muy armoniosos.

Del Campo ha llegado a la posesión de sus medios y es un artista muy probo. No hay en su obra nada de literatura, nada de prejuicios, nada de convencional. Ni compone de acuerdo con prácticas tradicionales, ni elige colores de fácil agrado. Pinta lo que ve y como lo ve.

Ana Weiss presenta dos cuadros: uno de buen tamaño titulado «Ocaso» — un viejo en actitud meditabunda — y una «Impresión» — otro viejo trabajando al aire libre. El primero es «más cuadro» y revela mayor trabajo, pero prefiero la «Impresión», que me recuerda el «Domingo» del año pasado, y que me parece más personal y espontáneo. El viejo del «Ocaso» no tiene suficiente relieve y la técnica de toda la obra es un tanto académica y vulgar.

Tres retratos muy interesantes hay en la segunda sala. Uno de Miguel Petrone, expresivo y bien ejecutado; otro de Dante Canasi, característico, original, con detalles de primer orden, como las manos; y un tercero de Alberto Rossi, elegante, de buen dibujo y de discreta composición. Petrone expone también un paisaje de tonos cálidos y mucha luz, y Rossi una «Noche serena», sentimental y poética.

He hablado ya de algunos paisajes, pero pocos tan valiosos como los de Walter de Navazio, el autor de aquel encantador «Camino silencioso» que elogí el año pasado. «Siesta» y «Atardecer» son menos elegantes y sutiles que «Camino silencioso» y «Fresco vespertino». Pero también son más cálidos, más luminosos. Ya nadie dirá que Navazio sigue a Rusiñol. Ante este progreso en la formación de su personalidad, ¿no es dable pensar que tal vez sea esta la manera definitivamente propia del artista?

He citado a los pintores más descollantes de la exposición, pero hay otros que no podría olvidar sin notoria injusticia.

Tal es el caso de Carlos de la Torre, cuyo pequeño cuadro, «El chasque», aunque algo descolorido, posee las cualidades que distinguen la obra tan personal del autor; de Octavio Pinto, que exhibe una melancólica «Fuente ciega», de exce-

lente y armoniosa composición ⁽¹⁾; de Terry, que demuestra saber pintar, si bien es sensible que no sienta el paisaje jujeño y que siga las huellas de Boggio; de Américo Panozzi, que aún no ha producido lo que auguraban sus obras del segundo salón, pero cuyo cuadro «Las primeras luces» no carece de poesía y de emoción; de Atilio Malinverno, autor de dos grandes paisajes algo recargados, pero sólidamente contruidos, y de varios cuadritos interesantes como los titulados «Las nubes» y «Tarde de invierno»; de Pablo C. Molinari, cuyo «Viernes santo en Capilla del Monte» aunque difuso y un tanto teatral, produce emoción y acusa sensibilidad; de René Bastianini, que ha realizado una síntesis de paisaje en un cuadro suave, aterciopelado, bien compuesto y poético, que nos hace pensar, salvando las distancias, en Juan Bautista Corot; de Emilio Centurión, que presenta, entre otras cosas, un buen retrato de mujer joven y distinguida; de Pedro Deluchi, que, una vez más, recurre a coloraciones falsas, pero que, una vez más también, revela su aptitud de hábil dibujante; de López Naguil, cuyo paisaje estilizado y decorativo que lleva por título «En las Baleares» compensa de sus otros dos cuadros en que imita, sin habilidad y sin gusto, a los Zubiaurre; de Jorge Soto Acebal por su acuarela «Algeciras»; de Terragni, autor de un bello *panneau* decorativo; de María Cárdenas, de Augusta Merediz, de Lavecchia y quizás de algunos más.

La escultura es inferior este año al conjunto del año pasado, pero hay expuestas obras de real belleza.

Quiero dar el primer puesto a Héctor Rocha. «Misticismo», de este artista, nos produce profunda emoción. Su sencillez, su delicadeza, su sentimiento, su intención psicológica, hasta su colorido, diré, hacen de aquella cabeza con-

(1) Mi propósito de ocuparme alguna vez con detenimiento de este artista, y la escasez de espacio y de tiempo, hicieron que no dedicara a este cuadro toda la atención que merecía. Era una de las más bellas obras del Salón, y bien pudo haber obtenido uno de los grandes premios.

movida y religiosa una obra de singular encanto. Es inferior a ella el gran yeso, «El amor de los amores», no muy hábilmente compuesto, como lo prueban aquellos cuatro pies, que se avecinan demasiado, en la parte posterior del grupo. Exhibe además cinco pequeñas obras, algunas de las cuales, como la cera que representa un bebito de pocos días, son sencillamente deliciosas.

Alberto Lagos ha sido premiado por su «Tehuelche», gran cabeza llena de fuerza y de talento, aunque un tanto teatral y decorativa.

Pablo Curatella Manes presenta dos pequeños bronce inconclusos, pero muy reveladores. Aquel torso titulado «Tímida» está finamente observado y en su «Germinal» las actitudes de las dos figuras son acertadísimas. Su «Maternidad» me parece algo teatral y, desde luego, perjudica a la armonía de la obra la gran masa casi lisa formada por el cuerpo envuelto en su túnica de la mujer que lleva en los brazos a su hijo. Prefiero su mármol «Pensativa», que no carece de emoción y está hábilmente modelado.

Un joven artista, para mí desconocido, Luis Falcini, expone una vigorosa y característica «Cabeza de adolescente» y el torso bien modelado de una «Faunesa danzante».

El renombre adquirido por Arturo Dresco hacía esperar obras de mayor vuelo que sus tres trabajos: «Susana», una mujer flaca y gastada, pequeña obra humana y verdadera, original, y bastante característica; «Viejo florentino», una cabeza trabajada cuidadosamente y de gran justeza y sobriedad de líneas; y «Enigma», una cabeza de mármol que une a su buena técnica cierto valor psicológico.

Sumamente interesante y prometedora me parece la obra de Juan Carlos Oliva Navarro. Entre sus trece trabajos los hay de diversa técnica y carácter, lo que si bien revela que el autor no ha alcanzado una orientación definitiva, evidencia, dada la facilidad de su desempeño, notables condiciones de escultor. La pequeña cera titulada «Sonrisa» — una cabeza de niño — es graciosa y fina, y la otra cabeza

melancólica, también de niño, muy expresiva y verdadera. El pequeño torso de mujer, de cera, me parece elegante y voluptuoso, y es lástima que sea tan fragmentario; a mi juicio vale más que el torso, en yeso y de gran tamaño, también de mujer. El yeso coloreado «Danza», me agrada por su composición muy suelta, el movimiento de la figura, y el buen modelado; pero aquella mano de «coloretos» le perjudica. Es un recurso secundario que debe ser rechazado por todo artista. En cuanto a la «Cabeza de criollo», me parece vigorosa y de gran realidad. Expone, además, una elegante y sobria «Fuente decorativa».

Correa Morales vuelve este año a desilusionar a los que esperaban de su conocida pericia obras más significativas. «Anémona», vulgar y mediocre; su boceto en yeso «Ubi justitia libertas», en que da forma, una vez más, a un lugar común; su «Fuente alegórica» de modelado desigual y concepción bastante pobre, colocan a este profesor en un caso análogo al de Sívori. El crítico no puede olvidar cuánto han realizado por la cultura artística del país estos espíritus desinteresados y laboriosos.

También esperaba mucho más de Leguizamón Pondal. Este joven artista, que en su reciente exposición particular reveló una inteligencia perspicaz, buen gusto, habilidad para modelar, firmeza en el dibujo y otras cualidades tan apreciables como éstas, fracasa en su retrato del doctor Uballes, y en su estatua, de concepción vulgar, para una fuente decorativa. Vale más la cabeza titulada «Dorothy». En este yeso hay realidad y asoma cierta psicología. Pero todo esto está muy por debajo de sus cabezas de niños, especialmente de aquella deliciosa cabecita «Ly Ko» que, en su género, me parece casi insuperable.

El público, aún el público inteligente, sólo se fija en los cuadros y las esculturas. Sin embargo, las obras de más importancia de este cuarto salón son dos proyectos arquitectónicos: el «Proyecto para la decoración de un *hall* con elementos nacionales» del artista español Lorenzo Piqué y la

«Casa para estancia» de José Mario Serra Lima. El trabajo de Piqué es, a mi juicio, de verdadera trascendencia. Si él, de por sí, no crea un arte autóctono y nuevo, muestra, por lo menos, que hay materia en este país para tan admirable excelencia. Del proyecto de Piqué pueden partir otros artistas, muchos artistas, pues el tema no ha sido agotado — ni podía serlo, — y dentro del estilo que él inicia, cabe, como en todos los estilos, una infinita variedad. Piqué, tomando elementos indígenas — calchaquíes y quichuas — da la pauta de un estilo bello, suntuoso, original y americano.

La «Casa para estancia», de Serra Lima — premiada con entera justicia — contiene elementos españoles y moriscos. Ha sabido hacer arte con ese estilo familiar de nuestras estancias y casas coloniales. Tiene trozos, la galería clausal, por ejemplo, sencillamente encantadores. En cambio, algunos detalles del jardín no me parecen en consonancia con el carácter del edificio.

Para concluir, agregaré que desearía más severidad en el jurado de admisión. Debemos aspirar a hacer de las exposiciones, verdaderas «antologías» si es lícito emplear esta palabra. Es el único modo de que, aparte de su valor artístico, tengan eficacia educativa estos simpáticos certámenes.

Octavio Pinto

Hace más o menos nueve años, conocí, en un triste y polvoroso pueblito veraniego de la provincia de Córdoba, un muchacho que hacía dibujos y hablaba de literatura. Había leído mi primer libro; y la tristeza lluviosa y un poco literaria de mis versos juveniles debió encantarle de veras, porque ilustró un ejemplar a pluma. En aquellos dibujos ambiciosos e incorrectos, descubrí una aguda sensibilidad y un fino espíritu. Octavio Pinto, que aun no había salido del colegio, amaba el arte con pasión. Hablando de pintores y escritores, demostraba adivinar muchas cosas y poseer una rara comprensión de la belleza. Tenía por Santiago Ru-siñol una ferviente simpatía, que se transparentaba en sus ingenuos dibujos. Pinto amaba las cosas viejas, las fuentes, los jardines, los atardeceres. Yo, recién llegado de Europa, desbordaba inacabablemente de mis museos y de mis grandes maestros. Y en la paz de Totoral, y más tarde en Córdoba, las cosas de arte fueron tema exclusivo de nuestras largas conversaciones.

Sinceramente, creo que ejercí una gran influencia en la dedicación de aquel muchacho al arte. Yo era joven también, pues apenas tenía veinticinco años. Mi obra consistía en un solo libro y, literariamente, poco significaba yo. Pero Octavio Pinto debía verme de muy otra manera, no sólo porque estimaba mis versos sino porque el pequeño nombre que yo tenía en los cenáculos de Buenos Aires, ha-

bía crecido en Córdoba, como ocurre siempre en provincias por el prestigio de la capital. Hay que pensar, además, que hasta entonces nadie, absolutamente nadie, había visto el alma de artista que poseía aquel muchacho; que en Córdoba no existía ambiente de arte; que él no tenía con quien hablar de sus maestros, de su vocación, de sus ensueños. Y he aquí que de pronto, conoce un escritor cuyos versos amaba y cuyo ideal de arte era por aquel tiempo semejante al suyo; un escritor que había recorrido los museos más célebres y las más bellas ciudades de arte. Tratemos de imaginar, siquiera por un momento, lo que todo ello debía representar para aquel adolescente incomprendido y tímido, que jamás había ido a Buenos Aires ni había visto nunca buenos cuadros, que no había encontrado sino obstáculos en su carrera, que no sabía ni podía saber si había en él una vocación y que, por fin, hallaba un espíritu que lo estimulaba y comprendía.

Hasta ese momento la obra de Pinto era casi nula. Pero desde entonces comenzó a trabajar. No había tenido maestros de ninguna especie; sólo conocía buenos cuadros por reproducciones. Trabajó poco, pues cursaba derecho. Pero en el Salón de 1913 pudo presentar dos obras: «El cerro calvo» y «El cerro de Hongamira». Fué una notable revelación; pero no para todos, sino para unos pocos artistas. La mayoría de sus colegas y de los críticos no le atribuyeron la menor importancia. Yo le consagré en «Nosotros» varios largos párrafos. Todo cuanto allí predije, se ha cumplido rigurosamente, y — ¿por qué no decirlo? — tal acierto constituye una de las más grandes satisfacciones que haya tenido como crítico. Entre las buenas opiniones respecto de los cuadros de Pinto, recuerdo la de Merediz, cuya tendencia es hermana de la de aquél. Merediz me dijo estas palabras: «creo que Pinto no tiene nada que aprender». Había en los dos cuadros del pintor cordobés una gran inquietud, verdadera intensidad, independencia, vigor y, sobre todo, talento.

Al año siguiente se presentó con otros dos cuadros no

menos interesantes. Aquella violencia de colorido que yo observara, se había aplacado considerablemente, y así «La fuente ciega» resultó una obra en alto grado armoniosa. Pero el encanto, la sugestión, la serenidad, la melancolía señorial que se desprendía de tan noble tela, pasó inadvertida también.

Mas poco a poco se iba apreciando el talento de Octavio Pinto. Sus dibujos al libro de Arturo Capdevila «El poema de Nenúfar», fueron casi una consagración. El público intelectual los encontró muy bellos. No sucedió igual cosa con los artistas, algunos de los cuales, constituidos en jurado del Salón de acuarelistas, habían rechazado tres de aquellos dibujos. ¡Extraña incompreensión! Estos hombres, atribuyendo a la técnica una importancia exclusiva, condenaban los dibujos de Pinto por ciertas incorrecciones, y, sobre todo, por no estar enteramente trabajados algunos de ellos. No habían recibido las sensaciones que a otros espíritus producía el artista. No habían experimentado, por ejemplo, como debieran, una impresión de dulzura y de poesía ante aquel dibujo que ilustra encantadoramente los versos del poeta:

La luz se iba volviendo más vaga, más incierta,
más íntimas las flores, la tarde más desierta,
más penetrante y hondo el olor campesino,
más fantástica y triste la curva del camino.

Pero la plena revelación de las aptitudes de Pinto estaba reservada para el Salón de 1915. Expuso una gran tela: «El numen tutelar de Ongay». Hasta ahora, Pinto había revelado muchas cualidades, pero no fuerza; en «El numen» descubrió verdadera garra. Representa este cuadro de título sugeridor y esotérico, una grande y cuadrada mole de tierra rojiza, bañada en uno de sus lados por el sol. Debajo, hay sembrados, caminos, un sauce y un ranchito. La pared soleada del *terrón* es un trozo de gran pintura. Hay allí mucha inspiración y verdadero lirismo, y, más que nada, fuerza.

La verdad de la luz sorprende, y vemos en ella dramaticidad y movimiento; es el verdadero personaje del cuadro. Gracias a ella, aquel terrón se nos aparece como un ser sobrenatural, como una cosa misteriosa y extraña que pudiera encarnar a alguna deidad territorial de las comarcas indígenas. Lástima que ciertas nubes violetas y encrespadas perjudiquen a este cuadro. No solamente lo empequeñecen, al reducir el espacio libre del cielo e impedir que el terrón se destaque solitario y dominador, sino que le quitan unidad de alma y de color. Aquellas nubes tienen algo de decorativo, pero en un cuadro sintético y con pretensiones trascendentales es preciso excluir todo elemento superficial y de mero adorno. El cuadro, a causa de las nubes, pierde simplicidad y unidad, y el terrón, que pudo ser grandioso, resulta apenas *grande*. Pero de todas maneras, «El numen tutelar de Ongay» es una obra fuertemente original y robusta. No se parece a nada de cuanto aquí se ha realizado, y no revela influencia extranjera alguna. Octavio Pinto ha dado un notable paso hacia una escuela verdaderamente argentina, con esta obra en que parece haber desentrañado el alma de sus sierras de Córdoba.

Pero el talento de Pinto no debía culminar aún. Desde hacía años, yo le venía incitando a pintar paisajes de ciudad. Yo veía en Octavio Pinto un espíritu muy moderno y original, que sabría descubrir en las cosas su profundo carácter. En Córdoba tenía los restos del pasado colonial: iglesias vetustas, claustros dormidos, patios coloniales, muros que en la pátina del tiempo hablaban de los años que se fueron. Pero Pinto prefería los jardines y los paisajes serranos, tal vez porque habituado a las cosas de su bella ciudad no les hallaba el encanto que tienen para el viajero. Pero por fin se decidió a reproducirlas. Abandonó sus jardines, y en poco tiempo realizó una admirable serie de cuadros cordobeses. Esta media docena de obras parecen representar la definitiva orientación del artista. Ellas revelan un fuerte sentimiento del carácter y de la poesía de las cosas. Pinto

ha expresado con vigor y precisión, y con gran instinto evocador, el alma humilde y melancólica de aquellos rincones de conventos y de patios familiares.

Pero la obra más considerable de Octavio Pinto, es hasta hoy «La iglesita azul». Es un gran retablo compuesto de nueve pequeños cuadros, que representan una abandonada y pobre iglesia, perdida en la soledad huraña de las sierras de Córdoba. El cuadro central, que es el más importante, reproduce el interior; debajo está la iglesia vista exteriormente, con sus formas coloniales y rudas, sus tejas, su humilde campanario; a los lados, seis cuadros más pequeños, en los que vemos diversos aspectos de color y de líneas del secular edificio; y sobre los tres cuadros superiores, la visión lejana de las sierras.

Es una obra de gran aliento y una de las más verdaderamente argentinas que se hayan pintado hasta el día. Su concepción es muy bella, y ha sido realizada vigorosamente. El alma tosca de la iglesia nos penetra con su encanto, y es tan completa la visión que nos da Pinto de su iglesita azul, que, sin haberla visto, la conocemos profundamente. El artista ha sabido elegir con raro acierto diferentes aspectos del edificio, del paisaje circundante y de la hora. Obra armoniosa, fuerte, original, evocadora, constituye uno de los momentos culminantes del actual arte argentino.

Este es el camino de Octavio Pinto. Para su suerte, no se ha formado en Europa, y por ello puede ser absolutamente sincero y argentino. No hay en este cuadro reminiscencias de museos ni de actuales maestros, y es lo más original que se haya producido entre nosotros. Con «La iglesita azul», Pinto demuestra que puede ser el revelador de *lo argentino fundamental*, quiero decir: de todo aquello que constituye el tronco secular y en el cual se han injertado las diversas ramas que contribuirán a formar la nueva raza argentina. Lo exterior de nuestro pasado, — lo colonial y americano, — tendrá en Octavio Pinto el más evocador y fuerte de sus poetas.

El Museo de Bellas Artes de Buenos Aires

En Europa se tiene una idea muy equivocada sobre la cultura intelectual de los argentinos. Se cree que sólo nos preocupamos del trigo, de las lanas y de otros valores materiales. Nada menos exacto, sin embargo, en cuanto tal creencia significa la negación de nuestras excelencias espirituales. Mi patria cuenta con sabios, escritores y artistas eminentes, algunos de los cuales han adquirido reputación universal. ⁽¹⁾ Así Ameghino, un hombre de genio, ha sido considerado como el mayor naturalista de esta época; Drago fué invitado por Inglaterra y Estados Unidos para resolver, como árbitro, el viejo conflicto entre ambos países sobre el asunto de las pesquerías; Rogelio Irurtia es, para quienes

(1) Este artículo fué publicado con veinte ilustraciones que reproducían cuadros de nuestro Museo nacional, en la revista *Museum*, de Barcelona. Destinado al lector europeo, debía ser principalmente informativo. De ahí que a veces caiga en la enumeración, más o menos disfrazada; y de ahí también estas palabras de introducción en que el autor aparece como dando demasiada importancia al hecho episódico de la reputación universal. Pero yo no podía hacer otra cosa. Para demostrar al lector europeo que en mi país hay hombres de gran valer, sólo me era dable citar a los que han alcanzado celebridad. Quiero también hacer notar que al publicar en volumen estas páginas, he tratado de atenuar su carácter enumerativo. Este artículo no fué sino una obra de utilidad. Obra difícil, por cierto, ya que no existe catálogo oficial del Museo, lo que obligó al crítico, para escribir las presentes páginas, a levantar un catálogo personal — arduo y penoso trabajo sin compensaciones de ninguna especie.

conocen su obra genial, el más grande escultor contemporáneo después de Rodin; de Zonza Briano se dijo en Roma que había demostrado cómo Miguel Angel podía tener un continuador; y, finalmente, mientras notables médicos, naturalistas y filósofos argentinos enseñan en París sus nuevos procedimientos o doctrinas, las obras de nuestros escritores modernos comienzan a ser traducidas. Por otra parte, en pocas ciudades se lee tanto como en Buenos Aires, y nuestra capital constituye actualmente el mejor mercado para la librería española, y el mejor mercado también, salvo París, para la producción pictórica mundial. El año anterior fueron expuestos cerca de seis mil cuadros, y en el momento de escribir estas páginas se hallan abiertas seis grandes exposiciones, con obras de firmas del más alto valer y prestigio. Por fin, diré que nuestro Museo de Bellas Artes, del que voy a hablar en este artículo, puede ser comparado con las mejores galerías europeas de arte moderno.

El Museo de Buenos Aires fué fundado hace apenas diez y seis años. En tan corto espacio de tiempo se ha conseguido reunir cerca de cuatro mil cuadros. Están representados todos los países, todas las tendencias, y casi todos los grandes artistas contemporáneos.

No obstante ser éste un museo de arte moderno, hay en él un buen número de obras antiguas. Ribera, Murillo, Téniers, Tintoretto, Van Ostade, Van Oost, Alonso Cano, Sánchez Coello, Greuze, Le Suer, Rigaud, Juan de Joanes, Luca Giordano, Salvator Rosa, Tiépolo y algún otro, producen al visitante, en la sala un tanto oscura en que están confinados, no sé qué extraña impresión de vejez y anacronismo. Y es que en la vida tumultuosa y moderna de la «ciudad tentacular», tales ejemplos del pasado cobran cierto carácter milenario y, me atrevo a decirlo, hasta exótico. Son, casi todos, cuadros de mediano valor, salvo el doliente y patinoso «Ecce Homo» de Juan de Joanes. De Goya existen tres cuadros; pero Goya debe ser considerado como un artista moderno. Lo es por su espíritu, por su técnica y por

haber vivido casi treinta años del siglo XIX. El «Retrato de Carlos Desforets», del autor de los «Caprichos», es una obra vigorosa y a la vez muy fina; está ejecutada con la habitual seguridad del genial artista; y la expresión del rostro, llena de inteligencia, de distinción y de reposo, da una rara impresión de vida.

La escuela mejor representada es la francesa. ⁽¹⁾ Desde los paisajistas de 1830 hasta los más audaces pintores modernos como Henry Martin y Lucien Simon, no hay sino muy pocos nombres ilustres de quienes el Museo no posea ningún cuadro.

En 1912 fué adquirido «El estanque de Ville d'Avray», de Juan Bautista Corot, a quien debe considerarse como el mayor artista de su tiempo. «El estanque de Ville d'Avray» es una obra encantadora, que admiramos no sólo por la emoción estética y sentimental que nos causa, sino también por la prodigiosa habilidad del maestro. Hay otras telas de Corot, algunas de las que, como «La tarde», contienen todas sus finas cualidades. Los animalistas Troyon y Jacque, los paisajistas posteriores a Corot y que en cierto modo fueron sus discípulos, y algún otro artista como Ziem, incluídos todos ellos, más o menos justificadamente, en la escuela de 1830, están bien representados. De Ziem hay un cuadro magnífico: «Molinos al borde del río». Es un paisaje de colorido suntuoso y extraño, una obra a la vez amplia y minuciosa, robusta, personal. Lejos de los procedimientos de 1830, Ziem ha hecho un cuadro impresionista, de un impresionismo discreto y eficaz. De los orientalistas, sólo Dinot, que fué tal vez el mejor, figura en la colección. «Las lavanderas» y «La mensajera de Satán» son dos telas excelentes. El grupo realista ocupa en la historia del arte francés un lugar excepcional; pero, desgraciadamente,

(1) Siempre me ha parecido absurda esta palabra *escuela* para designar al conjunto de artistas de una nacionalidad. No ha habido tal escuela española ni escuela francesa, pero, a falta de otra palabra, hay que conformarse con ella.

Millet figura en el Museo con una obra detestable y juvenil. En cambio, interesan dos marinas de Courbet y varios cuadros de Fantin Latour, entre los cuales se destaca su admirable autorretrato. El impresionismo y las tendencias congéneres o derivadas imperan en el Museo. Desde los más eficaces precursores inmediatos, como el citado Fantin Latour, como Monticelli, hasta los neoimpresionistas y puntillistas, los grandes maestros de la escuela, salvo el gran Manet, pueblan la galería argentina con sus obras audaces y atormentadas. En las dos obras típicas de Claudio Monet, «Orillas del Sena» y «Orilla del Lavacourt», un inquieto cromatismo confunde y mezcla los detalles abigarradamente, la luz aparece estudiada con minuciosidad excesiva, y falta sentimiento, carácter, poder de evocación, fuerza vital. Monet es de aquellos artistas que no son sino pintores. Sus cuadros no nos sugieren nada, no nos hablan al alma, no agregan nada a nuestro espíritu. Superior a Monet, desde estos puntos de vista, me parecen Pizarro, Sisley y sobre todo Degas. Pizarro se destaca en el Museo por un bello cuadro adquirido recientemente, y Sisley nos encanta con «El Sena en París». Hay dos obras de Degas. Una de ellas, «Arlequín baila», es un pastel admirable donde el maestro ha puesto toda su finura psicológica, su sentido originalísimo del claroscuro, su personalidad inconfundible, su gracia, aquel arte singular que le permitía revelar el movimiento, y aquella amplitud y espontaneidad suyas. De Renoir poseemos un cuadro excelente titulado «Madre e hija». Finalmente citaré una soberbia tela de Eugenio Boudin, el maestro aun no apreciado como lo merece, y de quien ha dicho acertadamente un crítico tan serio como Manclair que «sus telas harían el orgullo de las galerías mejor compuestas». El Museo posee también diversas obras de aquellos originales artistas derivados del impresionismo y que descollaron principalmente como ilustradores: de Raffaelli, de Forain, de Cheret, de Renouard. De Raffaelli, uno de los más profundos artistas contemporáneos, existen en el Museo cua-

tro obras, sin contar tres grabados en colores. La «Anciana en la nieve» y «El leñador y su perro» contienen aquel gran amor hacia los humildes que es característico en Raffaelli; «La ruta abandonada» es un extraño y evocador paisaje, de la primera manera del artista. En cuanto al cuadrito «El jardinero», lo encuentro de una rara precisión y una gran realidad. Puvis de Chavannes, Carrière, Besnard, Roll, Gavarni, Cottet, Le Sidaner, grandes espíritus y artistas modernísimos, pero que no fueron dominados por el impresionismo o las tendencias derivadas de tal escuela, ocupan un alto lugar en el Museo. De Puvis hay dos sanguinas; de Gustavo Doré dos cuadros interesantes; de Gavarni varios dibujos característicos; de Besnard dos vigorosas y vivientes obras; de Roll «El abuelo», un bello retrato de Dumas hijo y el magnífico cuadro «La mujer y el toro», potente de salud y de vida, de brío y de luz, que fué premiado con medalla de oro en el Salón de París y que, por un descuido del gobierno francés, se halla en Buenos Aires. Carrière está representado por tres cuadros muy bellos. «Mujer mirando» tiene el encanto sutil y elegíaco de sus mejores telas, aquella seducción, aquella vaguedad brumosa y mística que nos hace soñar y meditar. En «Los dos amigos» la técnica difiere, pero sin ser fundamentalmente diversa. Ya no es el tono ahumado e impreciso de «Mujer mirando»; hay aquí más claridad, más dibujo. Se ve que este cuadro ⁽¹⁾ — una obra maestra, — pertenece a una técnica que ha sido el punto de partida por donde Carrière ha llegado a su manera más personal y definitiva.

Para concluir con la escuela francesa, citaré «La manicura», bien realizado cuadro de Caro-Delvaile, quien recuer-

(1) Es anterior a los otros dos, y probablemente se trata del cuadro que señala Gabriel Seailles, en su libro sobre Carrière, como pintado en 1884 y que mereció mención — tal vez una de esas menciones que los jurados mediocres otorgan como de lástima a los grandes artistas — en el salón de dicho año, y que pertenecía al señor J. Courtin-Dartigues.

da en esta tela a Goya y a Manet. Citaré igualmente el encantador y evocador «Casas» de Le Sidaner, superior, a mi juicio, por su poesía, por su misterio y por su poder sugestivo, a «La mesa» del mismo artista que posee el Museo del Luxemburgo; el «Puente sobre el Vext», en que Henry Martin nos da una sensación de energía y de vibrante luminosidad; y las cinco obras de Cottet, el más vigoroso y personal de los actuales artistas franceses, y tres de las cuales, «Puente en Royans», «Retrato de Mlle. J. L. B.» y «Bretonas en torno de la iglesia incendiada» son realmente magistrales. En el «Puente en Royans», sobre todo, encontramos la precisión, el vigor, la ingenuidad, la tosquedad, el sentido español de la naturaleza y de las cosas, que son las características de Cottet. Aspero y poético, tosco y profundo, humilde e inquieto, sincero, religioso, místico, Cottet es uno de los más complejos, nobles y ardientes pintores de esta época. Hay también en el Museo obras de ciertos pintores muy famosos — no olvidemos que el *pompier* agrada a nuestra sociedad afrancesada y semiculta, — pero con cuya estética oscura e inocua no van mis simpatías. Hablo de Meissonnier, de Benjamín Constant, de Juan Pablo Laurens, de Lhermitte y de otros señores por el estilo.

Los pintores españoles contemporáneos constituyen, a mi juicio, y tomados en conjunto, los mejores que existen actualmente en todo el mundo. No son innumerables, pero varios de ellos tienen gran personalidad y alcanzan cumbres a que sólo llegan los más grandes maestros. Y no me refiero solamente a Zuloaga, a Anglada, a Sorolla, a Rusiñol y a otros ya consagrados por la fama universal. Hay en España cinco o seis artistas jóvenes de tanto valer como los nombrados; por más que aún no tengan su prestigio. Me estoy refiriendo a Anselmo Miguel Nieto, a Romero de Torres, al aguafuertista Ricardo Baroja, y, aunque ellos no sean precisamente jóvenes, a Darío de Regoyos ⁽¹⁾ y a Joa-

(1) Regoyos no había muerto cuando fué publicado este artículo.

quín Mir. Desgraciadamente ninguno de estos artistas está representado en nuestro Museo, y eso que desde 1910 se han expuesto en Buenos Aires obras de todos ellos. La comisión de Bellas Artes prefiere el mediocre Jacque, un apenas discreto pintor de animales, al suave y armonioso Miguel Nieto, hermano espiritual de Rafael Sanzio, al heredero de Goya que es Ricardo Baroja, y al prodigioso paisajista Darío de Regoyos. ⁽¹⁾ ¿Hasta cuándo hemos de necesitar de las muletas de la fama para juzgar a los artistas?

Entre los cuadros españoles del Museo se destacan en primera línea los tres de Ignacio Zuloaga: «Las brujas de San Millán», «La vuelta de la vendimia» y «Españolas y una inglesa». El primero es, puede afirmarse, la obra maestra de Zuloaga, y una de las piezas capitales de la nutrida colección. Semejante obra, bien conocida en todo el mundo para que necesite ser descrita, basta para acreditar al Museo de Buenos Aires como una de las más importantes galerías de arte moderno que existen en el mundo. Porque un Museo no vale por la cantidad de cuadros medianos, sino por la posesión de aquellas grandes obras que enriquecen en los siglos el caudal del espíritu humano. «Las brujas de

(1) En 1912 se realizó en Buenos Aires la exposición de Darío de Regoyos, cuyo catálogo tuve el honor y el placer de prologar. Hice algunas tentativas para que el Museo adquiriese algún cuadro de Regoyos. Fué inútil. El gran artista que, según carta dirigida a mí por el eminente crítico francés Paul Lafond, es, con Zuloaga, el más personal pintor de España; que, como afirma acertadamente el crítico Nielsen, representa, él solo, una etapa en la pintura española; Regoyos, admirado por Verhaeren, por Valle-Inclán, por Baroja, por Juan de la Encina, carecía de valor para los señores médicos y coleccionistas de la Comisión de Bellas Artes. Ellos, que no vacilaron en tirar a la calle el dinero del pueblo, pagando 45.000 francos por un cuadro mediocre del mediocre y desconocido animalista francés Jacque, no quisieron comprar uno solo de los profundos y originales paisajes de Regoyos que se ofrecían a quinientos pesos, o menos. Pero se explica. Para el criterio de mercachifle de esos señores coleccionistas y médicos, el valor de un cuadro debe juzgarse por su precio...

San Millán» pone a Zuloaga cerca de Velázquez y de Goya, y vale, esa sola tela, por todos los cuadros premiados en una década en el Salón de París. En «La vuelta de la vendimia», que recuerda excesivamente a Velázquez, el estudio fisionómico alcanza un prodigioso vigor y una viviente realidad. Sorolla está representado por cinco telas. La acuarela «Mucha alegría» y el óleo «Lobo de mar» son particularmente interesantes. «La última copla» es un cuadro lleno de brillantez y colorido, y «En la costa de Valencia», la mejor obra de las cinco, sorprende por su luminosidad, su vida, su realismo. Creo que Sorolla ha pintado pocos cuadros tan bellos como éste. Al interés dramático, al vigor que son habituales en él, se unen aquí cualidades que raras veces ha demostrado: sentimiento poético, gracia y hasta elegancia. Anglada Camarasa, el potente artista catalán, subyuga con su maravillosa «Espera», donde al extraño poder de su técnica, a su orquestación colorista, se agrega — lo que es raro en él — armonía en la composición y equilibrio en los detalles. La sensación del pueblecillo distante está dada con una prodigiosa simplicidad y vigor, y en la forma personal y evocadora que es característica de su arte. Hay también del mismo Anglada, una deliciosa «Chica inglesa», en el estilo de su célebre cuadro de «La gatita rosa». Rusiñol, Pradilla, Fortuny, Bilbao, Villegas, Martín Rico, Domingo, Sánchez Barbudo, están muy bien representados. De Lucas, hay un goyesco «Interior de iglesia», y de Goya una fiesta popular interesantísima y el «Retrato de Carlos Desforets», ya citado. (1)

La escuela belga sigue en importancia a la española. No son muchos los cuadros de artistas belgas, pero casi todos me parecen excelentes. Jef Leempoels nos encanta con su «Amistad», que representa dos viejos unidos de la mano y

(1) No me extendí algo más respecto a la pintura española de nuestro Museo, porque pensaba — y lo anuncié en este lugar del artículo, — dedicarle en algún número posterior, algunas páginas exclusivas.

cuyas fisonomías, estudiadas minuciosamente, nos revelan el alma de aquellos pobres seres. Notables son también «Los rayos» del maestro Franz Courtens; la «Hora vespertina», sutil y encantadora tela de Delaunois; un paisaje de Verstraeten, los «Viejos sauces», de Wytzman, y «La gran iglesia de Veere», de ese mago del pastel que es Cassiers. Pero las mejores obras de artistas belgas en nuestro Museo, son tal vez las de Villaert, una de las cuales, «Día de mercado», nos muestra algunos hombres que tratan de sus negocios en una plazuela flamenca, entre pesados carros y cajones de mercaderías, junto a una iglesia de paredes negruzcas, y teniendo al tondo la visión casi mística del *beffroi*, envuelto por las brumas de un tedioso día gris.

La escuela italiana cuenta con más cuadros que la belga, pero casi todos son mediocres, salvo dos paisajes del aspero y vigoroso Ferruccio Scattola; «Los creyentes», de Felipe Cárcano; «Alrededores de Turín», de Lorenzo Delleani; un retrato de Selvatico, y «La visita a los santuarios», de Domingo Morelli. No hay nada de Segantini, que aunque nacido en Suiza debe ser considerado como italiano, — pues no es posible conformarse con la trivial vaquita, indigna de cualquier Rosa Bonheur, y que aparece bajo el nombre del gran artista. Tampoco hay nada de Ettore Tito, tal vez el mas grande pintor italiano contemporáneo.

Entre los artistas ingleses, debo mencionar en primer lugar a Alfredo East. Su cuadro «Un valle en el interior de Inglaterra» es a la vez clásico y moderno. Nada más poético que este paisaje. Los árboles, el río, la llanura lejana, el cielo mismo, todo parece envuelto en un recogimiento panteísta y profundo. Yo me permito considerarlo como una obra maestra, y es, sin duda alguna, uno de los más bellos cuadros del Museo. John Lavery, el pintor de las mujeres distinguidas, está representado magníficamente por «La rubia», donde revela su maestría técnica y su arte fino y espontáneo. De Franck Brangwyn hay el cuadro «El hojalatero» y una aguafuerte personalísima y vigorosa.

Otras escuelas están representadas. Jongkind, el admirable maestro que adivinó el impresionismo, nos encanta con su «Crepúsculo de verano cerca de Dordrecht». Los norteamericanos Dessar y Barthold ocupan dos lugares predominantes en la galería; el primero con su excelente tela «Cargando madera», y el segundo con su «Mujer con una gallina», cuadro realista ejecutado con gran sobriedad, vigor y que recuerda, por sus cualidades, a los viejos maestros holandeses. Un dinamarqués, Gustavo Brock, luce un excepcional talento de retratista en su «Nusen», y el inevitable y casi siempre encantador Thaulow, noruego, nos decepciona con un paisaje de mediano valor. El renovador alemán Ludwig Dill resalta junto a los demás artistas de su país representados en el Museo; y entre los cuadros de los pintores suecos, nada comparable al de Gottfrid Kadstenius: «El Abeto». Desemboca en el mar un ancho río, a una de cuyas orillas se empinan armoniosas barrancas; en la otra orilla, y en primer plano, se iergue un abeto melancólico; los reflejos del sol que desaparece doran ligeramente las barrancas, bajo las cuales el agua adquiere una intensa tonalidad azul. La combinación de los colores es bella, armónica y original. Una gran poesía se desprende de esta noble tela, y bastaría ella sola, si no existiese también un cuadro del genial Zorn, para honrar al arte de Suecia.

¿Y los argentinos? preguntará el lector. Los argentinos no hacen mal papel en esta galería verdaderamente internacional. Pero para hablar de ellos fuera preciso un artículo especial.

El Museo de Bellas artes significa una de las mejores demostraciones de nuestra cultura. Revela, a pesar de ciertas deficiencias, que domina entre nosotros un gusto sano y excelente, un criterio libre y ajeno a toda suerte de prejuicios, y el noble deseo de realizar una obra digna de nuestro porvenir.

AL MARGEN DE LA CRÍTICA

Túnez la blanca

La civilización europea, que en Túnez penetra con avidez y astucia bajo la hábil política de un protectorado invasor, ha levantado, junto a la vieja Medina, las grandes construcciones de una ciudad moderna. La Túnez francesa rodea a la Túnez africana; y se diría que, al envolverla en el abrazo oval de sus bulevares ruidosos, pretendiese oprimirla y aniquilarla. Pero, en realidad, la ciudad moderna no hace sino realzar el encanto de la antigua. Es como si la impericia, o mejor, la sordidez de un obrero, hubiera incrustado en oro falso y ceñido de piedras vulgares a la más blanca y bella de las perlas. Y así, al lado de los oscuros y pesados edificios de seis pisos, de las casas sin estilo y de las torpes imitaciones de la arquitectura oriental, se ha acrecentado, si cabe aun, la emoción sugerente y la gracia suprema de la antigua Medina: la que ha merecido ser llamada, sonora y bellamente, Túnez «la blanca y la bien protegida».

¡Túnez la blanca! Desde las terrazas de Dar-el-Bey admira el artista uno de los paisajes más maravillosos que haya contemplado jamás. A sus pies, y hacia los cuatro lados de Dar-el-Bey, se desarrolla una ciudad de ensueño. Es un paisaje de una blancura casi absoluta, de una blancura suave y cálida sólo turbada por los minaretes de las mezquitas, que, con sus colores dulces, tiernos y exquisitos, matizan armoniosamente la blanca sinfonía. Una vasta su-

cesión de azoteas, que las estrechas calles no interrumpen en apariencia, forma una masa interminable y compacta. Todas las azoteas son blancas, serenamente blancas, y ocupan una extensión casi igual al suelo de las casas, pues el estricto secreto de los harenes exige que los patios tengan techos de material; la luz penetra por breves claraboyas, débil, misteriosa y acariciante: como estimulando sensuales ensueños y voluptuosidades insaciables. Cerca de Dar-el-bey se elevan dos mezquitas que dejan apenas adivinar, a nuestros ojos infieles, su intimidad silenciosa y su sencillo recogimiento.

A lo lejos, otros minaretes se yerguen; más a lo lejos, las cinco blancas cúpulas de Sidi Mahrez; y más a lo lejos aun, en dirección al mar, Cartago y Sidi-bou-Saïd alindan con la ondulante línea del horizonte. Yo he visto este paisaje desde Dar-el-Bey, a la hora del mediodía, cuando el sol, ese incansable y prodigioso artífice de la belleza de Túnez, hacía resaltar hasta lo inverosímil la imponderable blancura. Era el instante de la plegaria. En el vecino minarete octogonal de Hadmouda Pachá, mezquita del rito hanefita, el muecín recitaba hacia los cuatro lados del horizonte las frases sagradas: «¡Allah u Akbar! ¡Rassul Allah! ¡Mohamet Rassul Allah!»; ¡Dios es grande! ¡El profeta de Dios! ¡Mahoma, el profeta de Dios!

Mas la emoción de este paisaje no es siempre la misma. Hay que contemplarlo desde otros puntos y a otras horas; al amanecer, en las noches de luna. Pero, sobre todo, al caer de la tarde, desde las alturas del parque Belveder. Entonces la blancura de Túnez cobra tonalidades rosas, de un rosa tan sutil y tan decadente que no habría manera de sugerirlo; y el cielo se pone intensamente azul, con ese reconcentrado azul africano que parece tener no sé qué de trágico.

Pero no se crea que la belleza de Túnez reside solamente en su paisaje. Túnez es también una admirable ciudad de arte. Los ojos no se cansan de contemplar los minaretes de las mezquitas, algunos de los cuales son obras maestras

de finura, de suavidad y de elegancia; las tumbas de los beys, que ponen en la vida de las calles una nota melancólica; la suntuosidad simple y armoniosa de los palacios del Bardo, de Dar-el-Bey y de Hussein; las colecciones de los museos del Bardo y de Cartago.

Y sin embargo, todas estas bellezas no hacen el supremo encanto de Túnez. Lo que constituye el interés más extraordinario de esta ciudad, su carácter peculiarísimo, es el espectáculo de sus calles. No hay día en que alguna escena o algún cuadro callejero, prodigiosos de brillantez y colorido, no sorprendan al artista.

Cierta mañana, oye unos ruidos incesantes y formidablemente alborotadores. Se acerca: es un cortejo de negros, que honran a su santo, a su marabú ⁽¹⁾. Llevan banderas de colores; una murga, compuesta de bombo, castañetas de hierro y una especie de guitarra, se encarniza durante horas y horas de marcha en una música bárbara. El negro que toca el bombo, golpea el parche con una furia epiléptica de todo su cuerpo, y grita desaforadamente, con seriedad litúrgica, cantos religiosos. Una negra harapienta esparce humo de incienso. Las mujeres saludan a los que se incorporan a la procesión, con sus extraños «yu-yus», que parecen los cantos desacordes y sucesivamente rápidos de una muchedumbre de grillos. La procesión se detiene; negros y negras dicen breves plegarias, y un marabú joven — que come escorpiones y víboras y hojas de cardo — empuja, excitado por los gritos y la batahola intencionalmente eficaz, a hacer cabriolas y medias lunas.

Una tarde, al pasar por la plazoleta Bab-Suika, el viajero se detiene ante una escena inaudita: un beduino de aspecto bíblico, que hace pensar en San Juan Bautista, encanta ser-

(1) En lugar de esta palabra, que no figura en los diccionarios en el sentido que yo la empleo, debiera decir marabuto o morabito, pero éstas son tan feas e impropias que prefiero marabú, como se dice en árabe, en francés y en portugués, y como se usa en el lenguaje corriente.

pientes en plena plaza. Un ayudante, sentado en el suelo, hace oír los sonos monótonos, lentos y pesados de un tambor sordo. El encantador perora en árabe. Su aire salvaje y de pastor de la biblia se hace más simpático con su sonrisa franca y abierta y un mechón de cabellos que se levanta en medio de su cabeza calva. Mientras tanto, las serpientes se mueven con pesadez, se enroscan, yerguen la cabeza. Parecen hipnotizadas por el tambor. El beduino toma una de ellas y la envuelve al cuello de un niño.

Otro día es un contador de cuentos en Bad-Djedid. Y todos los días y a todas las horas, nos interesa y nos seduce la belleza armoniosa de los trajes árabes, la vida en los cafés, el aspecto melancólico de los camellos que vienen desde Gabés y desde los oasis lejanos, con cargamentos de carbón y de dátiles.

Pero es necesario visitar la ciudad calle por calle. Cada una de ellas tiene un carácter propio y en cada esquina hay una nueva perspectiva, que es casi siempre un cuadro delicioso. Todas estas calles son tan angostas que apenas cabe en ellas un carruaje; no tienen aceras y algunas van en cuesta suave y otras torcidas. Túnez recuerda a Toledo, o mejor a Córdoba, pero en la ciudad africana las casas generalmente carecen de pisos; se ve bien el cielo, y su blancura no tiene semejante, según creo, en el mundo entero. Así, pues, es necesario, si se quiere comprender el encanto de esta ciudad, vagar al azar, sobre todo por las calles de Medina, la ciudad propiamente dicha; detenerse ante las puertas magníficas y bajo los misteriosos «mucharabiehs»; recorrer la calle de la Kasbah, llena de animación y de pintoresco; la calle casi totalmente abovedada de los Andaluces, donde viven los descendientes de los moros expulsados de España; la calle extraña y sombría de la Obscuridad, la calle del Pachá, donde un árbol solitario pone un detalle melancólico; las calles tumultuosas y sucias del barrio judío; la calle Sidi-Baián y la calle de la Tolerancia, donde mujeres tatuadas, con los ojos sombreados de kol y las manos

rojas de alheña, ofrecen al pasante, desde las puertas de sus tugurios o desde sus lechos de tabla, que se ven desde la calle, sus caricias pútridas.

Y todo esto sin contar los arrabales; el arrabal Bab-Djedid, donde pulula un mundo de desocupados; la colina sagrada de Lalla Manubia, una cristiana renegada, que es la única santa venerada en Túnez; el pueblo de El Ariana, con sus palacios árabes y sus célebres jardines de rosas. Y esto sin contar las plazas, sobre todo la plaza El-Halfauin, bordeada de cafés árabes, donde hombres silenciosos fuman su kif — el haschisch — con aire lejano y soñador y beben plácidamente su café, que a pesar de la calidad execrable, es saboreado como si fuese aquel «líquido delicioso que no embriaga» y que los hombres beberán en el paraíso «sentados unos frente a otros, sobre magníficos tapices». Y esto, aún, sin contar los zocos, los zocos que son la vida, el arte, la industria y el comercio de la Túnez indígena. Pero para hablar cumplidamente de los zocos se necesitaría otro artículo. Habría que dar la sensación de la vida múltiple que en ellos se desarrolla, describir las escenas y los cuadros de aquel Oriente fastuoso y a la vez íntimo y elegante en su concentrada pequeñez; narrar ese espectáculo de las Mil y una noches. Habría que detenerse en aquel zoco techado, donde bajo una suave media luz, se ven sobre las tarimas que forman el suelo de los cuartos minúsculos, separados por columnitas de colores, hombres vestidos con trajes orientales, que, sentados a la turca, trabajan en silencio los objetos que venden allí ellos mismos. Habría que detallar las maravillas voluptuosas de los tapices de Persia y de Keiruán, la fineza de las armas damasquinadas, el misterio de las lámparas, la sensualidad de las esencias que, penetrantes y espesas, advierten desde lejos la proximidad del zoco de los perfumes. Habría que relatar la leyenda de aquel ex fraile español llegado a santo musulmán y cuya tumba tumular, bajo una lamparita de aceite encendida a su alma noche y día, impide el paso de las

gentes, en plena calle, en uno de los más concurridos zocos. Y, finalmente, habría que hacer vivir ante el lector la vida de cada uno de los zocos y conducirlo a cada uno de sus rincones deliciosos. La escritora francesa Myriam Harry ha descripto los zocos magistralmente. He aquí uno de sus párrafos, donde los muestra bajo uno de sus más interesantes aspectos: «Continuamos nuestro camino a través del dédalo de los zocos. Hemos venido centenares de veces y, sin embargo, nos perdemos aún, desembocando siempre donde no queríamos y siempre deliciosamente sorprendidos por callejuelas sin salida, cuya existencia ignorábamos; por rincones de misterio aun más misteriosos, por una arcada aun más arcaica, por graderías aun más vetustas, por una fuentequilla que gotea detrás de los barrotes de una lumbrera; una puerta entreabierta sobre un limonero, tiendas ambulantes ocupadas por vendedores de un solo día; todo un pasaje obstruído por un tejedor de galones que va y viene corriendo al lado de su trama, demasiado larga para su local privado, pero instalada muy cómodamente, aquí, en este camino público».

Y estas son las razones por las que el viajero se ha sentido atraído hacia la belleza de Túnez con tan fuerte fascinación. Túnez la blanca, ha puesto en el alma inquieta del artista un poco de la divina e incommovible serenidad de las tardes africanas y ha llenado su espíritu y su imaginación con su oriental ensueño y con la sugestión, dulce y suntuosa, de sus lejanas leyendas.

Pero ¡ah! El artista se aleja de Túnez la blanca, con la dolorosa certidumbre de no haber podido penetrar profundamente en el alma de la ciudad. Túnez oculta al extraño sus encantos, y un misterio inviolable la protege contra nuestra curiosidad. El artista hubiera querido contemplar la belleza de las mezquitas y su espectáculo a las horas de la plegaria, pero en las mezquitas tunecinas no ha entrado nunca un extranjero; hubiera querido sorprender la vida en los harenes, pero en los harenes tunecinos la presencia de

un hombre es imposible; hubiera querido descifrar el enigma de aquellas almas femeninas, cuyos sentimientos, ideas y costumbres fuera tan interesante conocer, pero las mujeres tunecinas son invisibles, absolutamente invisibles, y pasan a nuestro lado, con el rostro cubierto por un paño negro, como imágenes tristes y silenciosas de la quimera oriental.

Y al abandonar a Túnez, no es posible dejar de sentir un poco de tristeza. El tiempo transcurrido bajo el encanto incesante de la ciudad blanca, ha sido para el artista como un sueño fantástico, como uno de esos cuentos, prodigiosos y legendarios, que relata Abul Nasan Alí en su libro «Las praderas de oro».

La ciudad humilde

Si alguna ciudad en el mundo puede ser llamada la ciudad humilde, tal ciudad es la Rioja. En la Rioja, en nuestra Rioja argentina, se nos presentan ante los ojos, a cada instante, deliciosas imágenes de humildad. Los burritos, que, en singular abundancia, con su carga de frutas y verduras, pasean por las calles su mansedumbre bucólica; los múltiples recuerdos que evocan a San Francisco Solano, aquel verdadero hijo espiritual del pobrecillo de Asís; el agua de las acequias, la Hermana agua que lleva su frescura hasta el interior de los hogares pobres; el aspecto de las calles y las casas; los muros en ruina; hasta las mismas montañas; todo, absolutamente todo, nos encanta el alma y los sentidos con su canción de humildad.

Todo es humilde en la Rioja, ¡hasta las montañas! Aquellos cerros sin majestad, miserablemente pobres de vegetación, semejan, desde el llano, las cordilleras de cartón que cuando niño yo contemplaba en los maravillosos pesebres de Navidad que construían las viejas de mi pueblo. Cordilleras de cartón, pesebres de Navidad... ¿Es posible hallar otras palabras que den más intensamente la sensación de las cosas humildes?

Y los naranjos, aquellos naranjos que llenan las plazas, las huertas, y que orillan las calles solitarias, junto a las acequias melancólicas, ¿no nos hablan también de humildad? Recordemos que el azahar es símbolo de pureza,

flor de las novias. ¿Y podríamos imaginar la pureza, podríamos imaginar a las novias, a la novia ideal siquiera, sin modestia, sin humildad?

Pero no he hablado aún de la humildad de los hogares, de la humildad de las gentes, de la humildad de las muchachas que pasean por la plaza en cabeza, cuando toca la banda, y que visten con la absoluta simplicidad de quienes ignoran el carnaval de las modas en las grandes ciudades. ¡Humildes mujeres, singulares mujeres, que no ambicionan lujos ni vanidades, sino un poco de amor y seguir viviendo en la ciudad que adoran, junto a las montañas pardas, bajo el cielo clarísimo, en el sensual adormecimiento del ambiente, envueltas en el aroma de los azahares!

San Francisco Solano que, como he dicho, vivió en la Rioja, acentúa con sus recuerdos el carácter humilde de la ciudad. En el convento franciscano se conserva su celda; se conserva también allí el naranjo que plantaron sus manos; en la quebrada he visto el ranchito que le albergó. ¿No es digna de la leyenda dorada, la vida de este santo moderno, que convertía a los indios con la dulce música de su violín?

Además, las ruinas mismas, que nos hablan en su decrepitud de la insignificancia de las cosas terrenales, parecen invitarnos a no ser vanos ni orgullosos. Pero hay más aún: es esa eterna presencia del misterio y de la muerte. La muerte aparece mezclada con las montañas, con la soledad, con las ruinas, con la flor del naranjo, en los versos del poeta riojano: aquellos versos de una tristeza infinita, que se titulan «Los azahares» y que expresan en su hondo llanto el alma de la ciudad. De noche, en las calles abandonadas, blancas bajo la luna, sentimos la realidad del misterio. ¡Ah! el misterio existe sobre el mundo. Es el eterno más allá, adonde no penetran los datos de la ciencia humana; es la cámara obscura donde se revelan los inmateriales aspectos de la vida; es la poesía de la existencia, de las almas, de las ciudades. Y bien: cuando hemos adquirido la certidum-

bre del misterio, la certidumbre de otro mundo que no es el mundo material en que vivimos, cuando nos obsesiona la perpetua presencia de la muerte, ¿podemos seguir siendo orgullosos y vanidosos?

«Este es un pueblo pobre, un pueblo muerto», nos dicen sus habitantes. Pero no atribuyamos a pobreza lo que es humildad. Hay ciudades muy pobres, más pobres que la Rioja, que llevan su pobreza con arrogancia y con orgullo. Castilla nos ofrece más de un ejemplo en sus decrepitas ciudades gloriosas. «Este es un pueblo pobre, un pueblo muerto»... No les creamos del todo. Tal vez la Rioja sea un pueblo rico, un pueblo viviente. ¿Acaso no tiene la riqueza suprema de su espiritualidad? ¿Acaso no es mejor y más alta vida la vida del ensueño, que el vivir rastrero y material de las ciudades cosmopolitas, de las ciudades sin alma, sin carácter, sin fe?

La mujer y la literatura

En el álbum de Teodora de Lafferrère.

Escribir una página en este álbum es para mi una íntima satisfacción, y no sólo por ser un doble homenaje a las gracias de su dueña y a la memoria del admirable Gregorio de Lafferrère, sino también porque, en la indiferencia hostil de nuestro ambiente hacia las cosas del espíritu, esta colección de autógrafos, que me honro en iniciar, implica amor a las letras y decidida simpatía a quienes realizan obra de belleza.

Triste «oficio» es el de escritor en nuestra patria. Aun en pleno triunfo, el escritor nada significa. La mujer, sobre todo, ignora a los escritores, y, lo que es más doloroso, desconoce la importancia de la labor literaria; no sospecha la utilidad social del Arte, ni su jerárquica primacía en el orden de los valores humanos. Por esta causa, principalmente, no existe todavía una literatura «argentina». Pero si la mujer amase la Belleza, nuestra patria habría llegado, en el progreso de la cultura, a una etapa más avanzada que la actual. La mujer, con más tiempo para sus lecturas que el hombre y con una vida social más intensa, con más generosidad, más sensibilidad, menos prejuicios, y hasta — sospecho, — con más inteligencia, propagaría fácilmente las excelencias de los escritores y los libros y despertaría interés por ellos, pues poco a poco el tema literario llegaría a ocupar, como en las grandes ciudades de Europa, el sitio que le corresponde en las conversaciones de la gente

culta. Todo esto sin contar con que pocos estímulos hay tan eficaces para los escritores, como el interés y el aplauso de las mujeres. Ellos son, además, un gran consuelo. Y por mi parte, cuando llego a saber que una alma femenina ha sentido hasta las lágrimas la emoción de un libro mío, me juzgo, en la plenitud de mi dicha, totalmente recompensado.

Teodora de Lafferrère: Hace poco leía usted a Rondenbach; días más tarde clamaba por la falta de libros en estas sierras de Alta Gracia; luego solicitaba para que inaugurase estas páginas, a un hombre que es tan solo escritor. Admirable... Y siga llenando su álbum con autógrafos de escritores argentinos. Pero no olvide leerlos siempre. Y así cuando enseñe a sus amigas estas páginas, podrá hablar de sus autores y despertar en otra alma femenina un poco de simpatía hacia los implacables soñadores que, silenciosa y dolorosamente, nos afanamos por crear Belleza en esta patria joven, que aún ignora cuanto vale, en la eternidad de la Historia y de la Vida, esa riqueza espiritual con que anhelamos acrecentar su gloria.

La ilusión de la gloria

En el álbum de la señorita L. D. S. V.

La gloria, para el escritor, no consiste en los aplausos, en los homenajes, en la venta de copiosas ediciones, en ser mencionado por los textos de historia literaria. La gloria es algo más profundo y más permanente. Es vivir, no en la memoria, sino en el corazón de los hombres. Para mí, existen pocas satisfacciones tan íntimas como saber que alguna alma sensible ha sido conmovida por una página mía.

Pero si es una alma de mujer, la satisfacción tiene pocos equivalentes en la vida. Yo prefiero conmover a una alma *femenina* que recibir los aplausos de los eruditos. Por ello me complace tanto, que las mujeres como usted se acuerden de mí. Una mujer, como lector, vale por cien hombres. La mujer inteligente y sensible, no juzga, sino *siente*. Le importa que el libro la emocione, no que esté de acuerdo con las vanas reglas de la estética y de la gramática.

Saber que una alma sensible ha sido conmovida por un libro nuestro, es saber que esa alma ama a nuestro libro. Y amar a un libro, ¿no es amar, en cierto modo, a quien lo escribió? El escritor que sabe cuanto sus libros emocionan, ya no se siente solo en la vida. Sabe que muchos corazones han sentido lo mismo que él, sabe que otros muchos corazones seguirán, en los años venideros, recibiendo idéntica emoción. ¡Ah, la gloria! Es quizás una ilusión como todas las ilusiones de nuestra pobre vida. Pero cuando alguien me ha agradecido con la voz empañada por la emo-

ción, las horas de ensueño que le ha producido un libro mío, he sentido, aunque lejano y vago, el aletazo de la gloria. Y cuando se habla de la gloria, pienso en una mujer hermosa y triste que, en un día de lluvia, en el silencio de su cuarto, abandona un momento el libro que tiene entre sus manos y deja a sus ojos — profundos de ensueños y de ilusiones, humedecidos de lágrimas — vagar por el Misterio y el Infinito.

1914.

En defensa de Folco Testena

Señor director de «La Razón».

Ruégole la publicación de las siguientes líneas, que considero, por el tema de que tratan, y por el momento en que van a aparecer, no sólo de importancia, sino también de trascendencia. Inútil decirle que asumo por entero la responsabilidad de ellas.

Voy a hablar de Folco Testena, a hacer el elogio de Folco Testena, el redactor del *Giornale d'Italia*, que acaba de ser acusado por el ministerio fiscal a causa de un artículo titulado «La sociedad que mata», y que dicho periodista escribiera con motivo del fusilamiento de dos criminales italianos. Yo pido al público que me lea atentamente, y sin prejuicios de ninguna índole. Y espero que el público dará crédito a mis palabras. Invoco para ello mi reconocida sinceridad, mi amor a la verdad y a la justicia, mis ideas nacionalistas, expresadas en varios libros, y mi obra literaria y sociológica, absolutamente desinteresada, y como tal patriótica, que comprende ya siete volúmenes. Ninguna causa más justa que esta defensa de Testena, y confío en que mis palabras han de servirle ante la justicia.

Esta carta, decidida y sincera, a falta de otros méritos, fué rechazada por los más grandes diarios de Buenos Aires. Diez días peregrinó por las redacciones, hasta que el señor José Cortejarena, director de *La Razón*, se resolvió a publicarla, dando con ello una prueba de generosidad y de valor moral. Lo hago constar complacientemente.

Primeramente, y aunque esto parezca innecesario, pues son conocidas mis opiniones, declaro que respeto a la justicia y a las autoridades de mi país; que mis ideas sociales son diferentes de las de Testena, y que si este escritor, en un mal momento, ha atacado al país o a sus autoridades, condeno su actitud.

Folco Testena es el más bueno y el más noble de los hombres. Sus ideas sociales le llevaron, mientras desempeñaba en Milán un honroso cargo en la benemérita «Società Umanitaria», a organizar diversas huelgas, algunas de las cuales tuvieron un carácter que tal vez él no pretendiera darle. Este es el «delito» cometido por Testena en Italia, delito disculpable si los hay, delito que no envilece ni mancha, y que llegó a realizarlo conducido por su amor a los humildes y por sus ideas de justicia social.

Ignoro lo que Testena ha escrito; pero sí afirmo y sostengo, aún sin haber leído sus palabras, que no pueden tener la significación que se quiere ver en ellas. Porque si alguien ama a nuestra patria es Folco Testena. Este hombre singular, que es un escritor, un poeta, un excepcional periodista, ha realizado la más grande obra de simpatía hacia nuestra patria, que yo conozca. ¿Qué es lo que ha hecho Folco Testena? Esto:

Con un desinterés ejemplar, sin esperar ni recibir recompensa alguna, quitando tiempo a su descanso, en medio de tareas febriles, y solamente por cariño a esta tierra, ha vertido al italiano, magistralmente, toda la poesía argentina, toda, pues desde Echeverría hasta Lugones, y desde Mitre hasta Banchs, no ha quedado un solo poeta sin ser traducido por Testena; ha publicado, en el bello idioma de Italia, perdiendo el dinero ganado en su dura y tenaz labor periodística, un libro del sereno y dulce Arrieta, y otro del noble Capdevila; ha dado conferencias sobre poesía argentina en escuelas normales de la capital, en las provincias, y en la Universidad de La Plata, si no me equivoco, y, desde hace algunos años, es el único hombre en este país que, haciendo lo que no hacen

los argentinos, comenta extensamente con inteligencia, simpatía y acierto, cada libro importante que aparece.

Es un traductor eximio. Traduce no solamente las ideas, sino que emplea las mismas palabras, los mismos consonantes, el mismo ritmo, la misma música interior de los versos argentinos. Y este trabajo considerable, digno de respeto y agradecimiento, lo ha hecho él, que es autor de novelas, de libros de versos, de obras sociológicas — de más de treinta tomos, en conjunto, — dejando a un lado sus ilusiones y legítimas ambiciones de escritor original, para consagrarse, por puro afecto a este país, a la obra secundaria y sin gloria del traductor. Pero su labor total de traductor y crítico, y de amigo sincero de la Argentina, ha sido felizmente comprendida por nuestros escritores. Y en un banquete que le dedicáramos, y que tuve el honor y el placer de ofrecerle, ⁽¹⁾ se halló rodeado de la *élite* de nuestra literatura joven.

Folco Testena es un alma noble y caballeresca. Es un cristiano y tiene hacia los humildes y los pobres un amor casi franciscano y al mismo tiempo exaltado y romántico. Da cuanto gana a los necesitados, y esto, aunque él lo oculta, pues es generoso hasta lo absurdo, lo sabe bien la colectivi-

(1) He aquí las breves palabras que pronuncié en tal ocasión: «Folco Testena: En nombre de la revista *Nosotros*, y por encargo de sus directores, os dedico esta comida. Vuestra obra de simpatía hacia la literatura argentina, obliga nuestro profundo agradecimiento. Habéis interpretado nuestros libros, habéis traducido nuestros versos, habéis difundido nuestra obra. Los poetas, Folco Testena, os estamos reconocidos en el alma. Habéis vertido nuestros versos a vuestro bello idioma, con la más penetrante inteligencia, con habilidad suma, con talento de artista y de poeta. Pero lo que principalmente os agradecemos, es que hayais puesto en vuestra tarea un noble amor, un muy valioso amor para nosotros, sobre todo en cuanto contrasta con el desconocimiento, el olvido y aun el desprecio de quienes debieran conocernos y comprendernos. Aquí donde el verso es odiado, habéis practicado el amor al verso. Y porque amáis el verso y nuestros versos, y porque sois poeta y artista, y porque habéis difundido en la divina lengua de Italia la poesía de mi patria, yo levanto mi copa en vuestro honor, Folco Testena, y os tiendo, en nombre de los poetas argentinos, las manos amigas.»

dad italiana. Su bondad es realmente rara, por lo poco común; tan rara, como la amplitud de su inteligencia, su vasta comprensión de los libros, de los hombres y de los problemas sociales.

Después de lo dicho, nadie dudará de que Testena ama intensamente a nuestra patria. En su artículo, cuyo título revela claramente su espíritu, él no ha de haber atacado a la sociedad argentina en particular, sino a la Sociedad en general. En su odio a la pena de muerte, en su doctrina del derecho a la vida, este ferviente apasionado del humanitarismo se habrá sentido indignado, y si se excedió habrá sido, sin duda ninguna, en un «acto primo». En cuanto a sus palabras «la sociedad que mata», ¿será necesario decir que no implican ninguna idea antisocial? Todos los enemigos de la pena de muerte, entre los que cabe mencionar eminentes argentinos, han combatido dicha institución con el argumento de que la sociedad no tiene derecho a matar.

Y ahora pregunto: ¿dejaremos condenar por la justicia, dejaremos expulsar del país a este hombre que ha consagrado tantas horas de su vida a difundir la literatura argentina, a este hombre de corazón que ama a nuestro país, no con retóricas vanas ni discursos de confraternidades ilusorias, sino traduciendo sus libros, comentando la belleza creada por sus poetas? ¿Fuera un monstruoso desagradecimiento, fuera una iniquidad sin nombre! Los que le conocemos, hablemos en su favor para evitarlo.

Antes de terminar, quiero expresar mi esperanza de que todos nuestros hombres de letras se levantarán francamente, generosamente, en favor de Testena, que tan generoso ha sido para con nosotros y para con nuestra patria; que ha sido tan generoso, con las mejores de las generosidades: la del espíritu y la del trabajo.

Invito a mis colegas a hablar por Folco Testena.

Saludo al señor director atentamente.

Julio 15 de 1916.

Palabras convivales

Con motivo del gran éxito que obtuviera mi libro *El solar de la raza*, recibí dos homenajes muy gratos: un banquete de los españoles iniciado por la *Asociación Patriótica Española*, y otro que organizará la revista *Nosotros*. Publico aquí los discursos que pronuncié en dichas ocasiones.

Españoles:

Permitidme aceptar este homenaje, no precisamente como un aplauso al escritor, sino al hombre que ha revelado, con voz de sinceridad, su hondo amor a España. Esta fiesta me satisface doblemente: por mí, ya que este ferviente tributo de simpatía certifica mi acierto en la comprensión de España; por vosotros que, al realizarlo, os habéis mostrado como yo os considero y os quiero: reconocidos, generosos, patriotas. Pero este homenaje os honra también por otra causa. Demostráis con él cómo, ajenos a todo materialismo, reconocéis los valores espirituales tan escasamente aceptados, por desgracia, en esta mi patria. Banqueros, comerciantes, industriales, hombres de acción, como sois casi todos, no sabéis cuánto realza vuestros prestigios este homenaje a un hombre que es apenas escritor.

A pesar de cuanto he hablado sobre España, mi obra es insuficiente, pues al pretender realizar un libro de belleza no quise reflejar de vuestra patria sino su faz espiritual y artística. Fuera preciso ahora que algún otro escritor argen-

tino revelase, con mi propia sinceridad, la España moderna: que hablara del poder económico de la nación, que evidenciara sus pujantes progresos, su espléndido porvenir. Libro de hechos, de estadísticas, de viajes, de sociología, completaría la visión de España que he dado a mis compatriotas en «El solar de la raza».

Yo creo entusiastamente en la gloria futura de nuestra estirpe. Hay en España una poderosa energía, que, bien encauzada, conducirá a magníficos destinos. De esta capacidad enorme de la raza he aquí una prueba viviente: vosotros mismos. Habéis trabajado bravamente, habéis sufrido, habéis creado riqueza, oponiendo a las recias tareas el heroísmo de vuestros corazones españoles. Vosotros, nuestros antepasados, cuantos españoles vinieron a esta tierra, son los verdaderos forjadores de la grandeza argentina. En las estancias y en la colonización, en las industrias y en el comercio, en el rudo trabajo anónimo como en las altas tareas intelectuales, habéis sido siempre los más útiles, los más desinteresados, los más cariñosos amigos de la patria de vuestros hijos.

Pero vuestro don mayor es el del carácter, tan pleno de excelencias. La generosidad, el valor, el espíritu de sacrificio, el altruísmo, el amor a la libertad — altas cualidades que no es fácil hallar reunidas en hombres de otros países — las hemos heredado de vosotros. Si otros pueblos extranjeros han influido sobre nuestro carácter, tened por seguro que lo mejor del alma argentina es completamente, es solamente español.

¡ Del alma argentina ! ¿ No fuera más exacto decir del alma americana ? Desde Méjico tumultuoso hasta esta laboriosa Argentina, todo cuanto es noble procede de España. En diez y ocho naciones habla la misma voz de la raza : voz ahora velada por la angustia, voz que clama contra el rapaz invasor del Norte, voz que ha de hacerse más dolorosa cuando los pobres pueblos desamparados sepan que en esta Argentina de sus esperanzas se ha adulado vergonzosamente, en el

aventurero cazador de tigres, al yanqui que nos desprecia y anhela para los pueblos hispanos la ignominia de la esclavitud. ⁽¹⁾ ; Ah, si la comunidad de la sangre nos uniera, otra sería la situación de estas naciones! Pero confiemos en el porvenir y contribuyamos, cada uno con nuestro granito de arena, a la grande obra de la solidaridad hispano-americana.

Señores: Por la gloria ascendente de las Españas; por que perduren en los tiempos las fecundas virtudes de la estirpe; por la libertad eterna de los pueblos hispanos, hoy amenazados por la codicia del yanqui; por la más íntima y próxima solidaridad de los pueblos que hablan castellano; por la memoria de los descubridores, de los fundadores de nuestras ciudades; y finalmente, por que aliente siempre en nosotros algo, algo siquiera, de aquella alma divina que nos ha llevado a tan altas, a tan inconcebibles empresas: el alma de don Quijote.

He dicho.

Amigos míos:

Aunque es clásica costumbre en estos homenajes que aquellos a quienes se les otorga hablen de sí mismos, voy a prescindir de tal hábito, tan contrario a mis sentimientos, para hablar de vosotros. ¿Qué pudiera, además, decir de mí? ¿Expresar mis anhelos, proclamar mis ideales? Los anhelos, los ideales del individuo, carecen de interés y trascendencia frente a los anhelos e ideales del grupo social a que pertenece; y su espíritu, por más excelencias que contenga, es partícula baladí dentro del alma inmensa de la patria.

Artistas, escritores, cuantos cultiváis, en mayor o menor grado, permanente o intermitentemente, alguna disciplina literaria o artística, a vosotros voy a hablaros; y voy a hablaros con aquella sinceridad que me conocéis. Pero os ruego

(1) Como se vé, aludía a Roosevelt, huésped de Buenos Aires por aquellos días.

que no toméis mis palabras como un consejo. Son apenas una súplica, y os la hago de todo corazón. Los amigos que me rodean y que están incontaminados de la viruela literaria o artística, perdonenme que limite a los otros mis palabras. Tengo algo que decirles a ellos, y no he de perder la bella ocasión de este momento.

Amigos míos: sed ante todo unidos. Os quiero unidos en el ensueño y en la acción, en el trabajo, en todos los instantes de la vida. No aisléis jamás al compañero. Aunque carezca de talento, no lo despreciéis, no tengáis para él ni bur-las ni ironías. Escuchad, sobre todo, con benevolencia, al joven poeta ingenuo que os lee sus versos. ¡ Ah, no sabéis el mal que pueden causar en un ser sensible las malignas ingeniosidades de nuestro espíritu porteño! He conocido el caso de una alma joven, opulenta de amor y de entusiasmo, a la cual las habituales ironías del ambiente literario — ironías que se ensañan en los jóvenes y en los tímidos, pues la ironía es por definición cobarde —, le aplacaron su entusiasmo, le penetraron de escepticismo. Padecía del *mal metafísico*, ¡ esta nuestra enfermedad de soñar y de crear! Sufrió, y, lo que era peor para su destino, llegó a dudar de sí mismo. No hallaba estímulo en ninguna parte. ¡ Los libros que hubiera escrito, con aquel fervor que tenía, con aquel fuego generoso que ardía en su corazón!

Sed unidos, porque sólo por la unión venceremos la atroz indiferencia que nos envuelve. Seamos jueces severos en el libro y en el artículo,—así lo reclama el interés común; pero fuera de tales cátedras, recordemos que somos hermanos en la más noble y estrecha de las fraternidades: la fraternidad del ideal. Ante el ignaro filisteo que nos desdeña, seamos como un solo hombre. Hagamos un apostolado de nuestra profesión. Propaguemos, todos, mutuamente, la gloria y los méritos de los compañeros, la excelencia de sus escritos, la utilidad social de su obra. Elogiemos al colega y sus libros, ante el político, el estanciero, el comerciante. Que sepa de

una vez el país entero que, junto a la gran riqueza de la patria, viven algunas almas en el amor de la belleza, en la lucha silenciosa por sus preclaros ideales.

Os pedí que fueseis unidos, y ahora os digo: sed trabajadores. Realicemos nuestra dura labor, mas no por la gloria: inútil vanidad, espejismo que los siglos suprimen. Trabajemos por amor al trabajo, para cumplir con nuestro deber, para realizar nuestra vocación. Pero trabajemos principalmente por amor a la patria. No escribamos jamás una página sin pensar que así contribuimos a su gloria. Sea la gloria de la patria un acicate en nuestra labor, un estímulo en nuestras decepciones, el término de nuestros ideales. No importa que nuestras obras nos parezcan mediocres o insignificantes. Cualquiera que fuere su valor, ellas preparan un espléndido porvenir. Nuestra labor de buena voluntad abre el camino a los grandes creadores de mañana, del mismo modo que en el trabajo de los túneles la oscura y triste tarea del jornalero prepara el advenimiento de la luz.

Amigos míos:

Por la revista *Nosotros*, cuya obra de espiritualidad debe triunfar contra las inclemencias del ambiente; por la salud y la felicidad de nuestro gran poeta don Rafael Obligado, que tanto nos honra presidiendo la sociedad «Nosotros»; por Roberto Giusti y Alfredo Bianchi, directores de *Nosotros*, a cuya inteligencia, tenacidad y amor al trabajo tanto deben los jóvenes escritores y la cultura literaria del país; por todos aquellos que, en el silencio de sus almas, aman desinteresadamente la belleza; por el progreso de las letras y el arte argentino; por la incesante grandeza de la patria.

He dicho.

Desagraviando a Córdoba

Desde hace tres años, a raíz de mi libro «El diario de Gabriel Quiroga», deseaba escribir este artículo. Pero probablemente él habría quedado en mi imaginación, sino me hubiera pedido mi joven amigo Octavio Pinto, a quien no puedo negar una cosa semejante, que colaborara en «La quincena». ⁽¹⁾ Era pues la anhelada oportunidad para explicar al público de Córdoba ciertas mal comprendidas palabras de aquel libro mío.

Gabriel Quiroga, el único personaje, expresaba, respecto de Córdoba, ciertas opiniones que en dicha ciudad causaron desagrado. Pero tales opiniones, — favorables o desfavorables, que ello por ahora no nos interesa, — ¿han de ser imputadas al autor? Es indudable que no, sobre todo si el autor declara, como lo hace en el prólogo, que no se responsabiliza de las ideas de su personaje. Y así tiene que ser, pues Gabriel Quiroga es un personaje novelesco en el estricto sentido de esta palabra; y tan novelesco es, que actúa en «La maestra normal», una novela de próxima aparición. Como personaje de novela, tiene pues su vida propia, su manera de ver exclusiva. Además es cosa harto común que los noveladores hagan decir a los seres de su imaginación opiniones contrarias o distintas a las suyas. Se obje-

(1) Página literaria del diario «La Voz del Interior» en la que fué publicado este artículo.

tará que figurando en mi libro un solo personaje, éste debía ser tomado, en cierto sentido, como autobiográfico. Pero Gabriel Quiroga, como se verá mejor en «La maestra normal», no es en ningún modo un «otro yo» del autor. Es un hombre de mi tiempo, más o menos representativo, y con el cual debo tener algunos puntos de contacto, pero con algunas de cuyas opiniones difiero en absoluto. No se extrañe el lector que diga estas cosas. El caso de un escritor que hace opinar en contra de él al personaje único de su libro es nada raro. Citaré el del escritor cubano Hernández Catá, quien, en un libro dedicado cariñosamente a Pérez Galdós, hace a su personaje — discurrendor y paradójal como el mío — juzgar desfavorablemente al maestro de «Angel Guerra».

Al pie de una de aquellas páginas donde Gabriel Quiroga hablaba de Córdoba, advertía que tales páginas no debían «tomarse en un sentido absoluto y general». En la misma nota hablaba yo de una «Córdoba hospitalaria, simpática, transigente e inteligente» y afirmaba que los hijos de aquella ciudad tenían entre otras excelentes condiciones que Gabriel no había observado: «un concepto serio y trascendente de la vida». Pero hay más: en el mismo texto Gabriel Quiroga reconocía en la sociedad de Córdoba «inteligencia, distinción y profundidad espiritual». ¿Puede dudarse que estas palabras, lejos de revelar antipatía, demuestran, sobre todo tratándose de un espíritu tan pesimista como es mi personaje, un concepto elogioso para aquella ciudad?

Pero aún las palabras más duras de mi personaje no resultan del todo desfavorables cuando se ha leído bien el libro y se ha penetrado en su espíritu. Se trata de páginas sumamente pesimistas en las que el autor no se propuso alabar a su patria sino todo lo contrario. Gabriel Quiroga tenía alguna frase hiriente para Córdoba, juzgaba desfavorablemente a su Universidad; pero no olvidemos la violencia con que juzgaba a Buenos Aires, las cosas atroces que decía sobre sus abogados y su Facultad de Derecho,

Además es evidente que en Gabriel Quiroga ciertas expresiones no tienen el mismo significado que entre el común de las gentes. Mi personaje revela, también, las mejores intenciones, y, al final del libro, se arrepiente de su lenguaje excesivo, y declara que ama a su patria, a todas las regiones de su patria.

Debe anotarse, igualmente, que ciertos defectos, aunque los critique, no son para él graves. Así la intolerancia, que no puede ser nada malo para un hombre que alaba los prejuicios y sobre todo los prejuicios religiosos. ¿Acaso pueden existir prejuicios sin intolerancia?

Una de las páginas que más disgustaron en mi libro era, según creo, aquella donde refería cómo los nativos de la ciudad de Córdoba eran mirados con antipatía en ciertas provincias, especialmente las litorales. Pero esto me lo han asegurado cordobeses distinguidos que vivieron en ellas. El hecho me parece cierto — o por lo menos fué cierto hasta ayer, — y Gabriel Quiroga no tiene culpa alguna en haberlo observado. Por lo demás, creo que tal antipatía proviene del mismo valer intelectual del cordobés. En las provincias suele haber escasez de médicos y de abogados, especialmente de abogados, y hasta tal punto que los gobiernos se hallan a veces en dificultades para proveer los cargos de jueces. Pues bien: Córdoba produce buen número de abogados, que, al dispersarse por las provincias vecinas, acaparan, como es lógico, tales posiciones. Este hecho real, que lo he observado aún en Santa Fe, donde existe una Universidad, determina hacia los cordobeses una envidia explicable. Además, Córdoba ha predominado siempre en política — y es bueno que así suceda, — pero tal predominio engendra naturales rivalidades. Todavía hallo dos razones determinantes del hecho que analizo. Una, solo existiría desde la época de Juárez y dependería de causas políticas. La otra provendría del espíritu religioso de los habitantes de Córdoba. Es sabido que son principalmente los anticlericales los que no simpatizan con aquella ciudad. Los anti-

clericales no necesitan para odiar a un país sino saberlo practicante de la religión católica, saberle penetrado del espíritu cristiano. No por otras causas odian a España, país simpático si los hay.

El juicio sobre la universidad e intelectualidad de Córdoba debe ser tomado en un sentido muy general. Yo quiero con toda mi alma a Buenos Aires, admiro a muchos de sus escritores, de sus artistas, de sus hombres de ciencia, a su periodismo, y sin embargo creo que su ambiente intelectual es pobre. Y no puede ser de otro modo, pues la cultura tiene que formarse lentamente, es obra de los años. Nosotros los argentinos no hemos recibido de España una tradición de cultura: no podía ella darnos en el siglo XVIII lo que no tenía por haberlo perdido. Pero mi opinión de que en Córdoba no hay una cultura en el sentido europeo de la palabra, al modo que la hay en Munich, en Milán o en París, no significa que niegue el valer de sus personalidades intelectuales. ¿Cómo desconocer la importancia de los civilistas cordobeses; la excelencia de sus escritores, entre los que bastaría recordar al admirable Martín Gil, al talentoso e inspirado Arturo Capdevila, al fino y sutil Aymerich; los méritos de su periodismo y la promesa de sus artistas, entre los cuales quiero citar a Octavio Pinto, en quien veo la esperanza de un gran pintor?

Los periódicos que me atacaron a raíz de mi libro transcribieron las palabras poco amables para Córdoba que había en él, pero no una cantidad de frases encomiásticas para las provincias, entre las que, claro está, debe Córdoba ser comprendida. Según Gabriel Quiroga, — estas opiniones sí las hago mías, — Buenos Aires es una ciudad extranjera, sin carácter, sin sentimiento de la nacionalidad; una ciudad materialista y superficial. En las provincias existe una gran hondura espiritual, sentimiento de la nacionalidad, carácter argentino. Creo que las provincias salvan al país enviando sus hombres a Buenos Aires, y sobre todo engendrando las grandes figuras de nuestra historia y de nuestra

intelectualidad. De acuerdo con esta opinión, que aquí solo he esbozado, Gabriel Quiroga escribió frases como estas: «El provinciano tiene una profundidad espiritual de que carece el porteño». En otra parte, juzgando a los hombres de las provincias, dice que estos tienen «en la sociedad argentina del presente una misión muy noble que cumplir: poner el idealismo que falta, hacer revivir el sentimiento de la nacionalidad que hemos perdido, restaurar el patriotismo e infundir la esperanza y los anhelos en destinos eternos, fecundos, nobles».

¿Necesitaré agregar, para concluir, que en mi condición de artista debo amar a Córdoba? Quien como el autor de estas líneas mira las ciudades y los paisajes con un criterio casi exclusivamente pictórico, tiene que hallar múltiples encantos en los austeros paisajes de Córdoba y en aquellos rincones de la ciudad, donde parece dormir, plácidamente, el alma familiar y suave de la Colonia.

Mi infancia en Santa-Fe

La moderna Santa-Fe, comercial y opulenta, no es aquella pobre y vieja ciudad de hace treinta años donde viví las horas de mi infancia y que tan exactamente merecía su nombre, católico y sonoro, de Santa-Fe de la Vera Cruz. Por aquellos años, Santa-Fe comenzó una nueva etapa de su vida. Yo no recuerdo casi nada de la época anterior a sus transformaciones, pues era entonces demasiado pequeño; pero sí conservo en la memoria infinidad de detalles y sensaciones de aquella década de progreso en que, lentamente, surgían barrios poblados de los eriales; en que empezaban a caer las tapias vetustas, los aleros de tejas y los ranchos techados de paja; en que desaparecieron las serenatas, las veredas montañosas, los postes esquineros para atar caballos, y los baños mixtos de hombres y mujeres en el Campito; y en que se inició la decadencia de las empanadas, del dulce de leche, y de la castiza y patriarcal costumbre de dormir la siesta en todo tiempo.

Un admirable escritor de mi familia, ya desgraciadamente desaparecido, Floriano Zapata, ha descrito de este modo a la Santa-Fe de hace cincuenta años: «Ayer no más, era este pueblo un pueblo moribundo, una sociedad inerte, pasiva, ajena a toda idea de progreso, donde se vivía en paz y en gracia de Dios, sin pensar en mañana, casi en un sistema celular absoluto, cada uno señero, arisco y zahareño, devorado de lacería, encerrado en el cautiverio de su casa,

tendido a la bartola, sin oír los ruidos exteriores del mundo, sin alientos para sacudir la inercia del ocio y granjearse una cómoda y desahogada existencia; un pueblo con costumbres uniformes como el movimiento de una rueda hidráulica, en donde a las ocho de la noche se cenaba y a las diez, lo más tarde, la hora del cristiano, como se decía, todo el mundo se iba a la cama, pues se observaba religiosamente como un precepto el viejo proverbio español, que dice: *a las diez en la cama estés, ni antes ni después*; un pueblo con casas aisladas y dispersas, fabricadas las unas de adobe y tejas, teniendo a la usanza oriental un anchuroso patio para dar claridad y ventilación al edificio, de aspecto conventual, que se levantaba a su alrededor, y construídas las otras fuera de alineación, con puertas y ventanas estrechas que miraban a la vía pública, la cual, sin artificial pavimento, mal alumbrada de noche y triste de día, servía de vertedero y albañal abierto a todos los desperdicios e inmundicias del vecindario». Era al final de esta época, cuando, según me han referido, en el hotel o confitería de la plaza, tal vez el único establecimiento de una u otra índole que existiera en todo el pueblo, tiraban bombas para anunciar a las gentes que aquella noche había helados...

Pero aunque yo no alcancé este período, delicioso e ingenuo, de la existencia de Santa-Fe, llegué a ver alguna parte de él, pues, vuelvo a repetirlo, fué apenas en los años de mi infancia cuando empezaron las transformaciones de la quieta y silenciosa ciudad. Entonces, a cada paso se encontraban muestras del pasado que se iba. Yo recuerdo los patios con aleros saledizos y pilastras de madera, patios fragantes a diamelas y a jazmines del Cabo; yo recuerdo el viejo Cabildo, de nobles arcadas superpuestas, donde fué jurada la Constitución nacional, y al que ha reemplazado el mediocre y feo edificio de la actual Casa de Gobierno; yo recuerdo las mansiones antiguas, de muros enormemente anchos, y entre otras aquella en que vivía, rodeado de millares de libros, el descriptor de Santa-Fe que he citado, el castizo

prosista Floriano Zapata. Pero entre los recuerdos encantadores de la Santa-Fe vieja, ninguno tan evocador como el del barrio del Sur.

Había que recorrerlo en verano, a las horas del sol. Las calles, más bien angostas, todas sin empedrar y sin veredas, tapizadas espesamente por un fino y volador polvillo en el que, al cruzar, el pie del transeunte se hundía una cuarta, iban por entre largos tapiales de adobe, casas bajas de techo a dos aguas, una que otra casa de azotea, y grandes huertas atestadas de naranjos y limoneros cuyas copas frondosas se asomaban a la calle y prestaban sombra a las veredas. Si algún raro transeunte cruzaba la calle, a su alrededor se levantaba una nube de polvo que tardaba una eternidad en asentarse. Ningún ruido, ninguna voz se oía. Las puertas y ventanas habían sido todas entornadas, y hasta los perros huían del suelo quemante y se refugiaban en lo interior de las casas. El sol ablandaba las paredes, calcinaba el polvo de la calle, llameaba en los tejados, reseca y agrietaba las maderas de las puertas y parecía querer hervir el agua del río que desde algunas esquinas se veía inmóvil y pesada, allá abajo de las barrancas. Era casi imposible caminar por aquel barrio en verano, bajo la habitual atmósfera aplastante, el polvo que cegaba, el sol terrible. Allí se sentía de veras el verano. Sólo en las huertas, detrás de las tapias, bajo la penumbra de los naranjos, se adivinaba un poco de frescor. ¡Sensación de quietud eterna, de espeso silencio, de sensuales ardores y de hondo hastío provinciano!

No menos interesante, y más bello, era el barrio al atardecer, cuando venía la brisa del río, cuando los jazmines del Cabo se tornaban más blancos y más fragantes, y las frescas muchachas, de percal y trenza, salían a las puertas. A la noche, sobre todo cuando había luna, el barrio cobraba una gran belleza romántica. Era una decoración ideal para serenatas, para diálogos de amor, para besos embriagadores bajo las sombras de los naranjos. A veces se oían guitarras.

Y se dijera que en el ambiente se había difundido una dulce voluptuosidad.

En aquel tiempo, la iglesia de San Francisco, que es el honor del barrio, no era lo que ahora. El frente de la iglesia y del convento conservaban su espíritu colonial. Hoy día es preciso, para encontrarlo, penetrar en lo interior de la iglesia, y contemplar el bello maderamen de los techos, de cedro del Paraguay, y sobre todo en el convento, cuyo claustro, de columnas de madera y capiteles labrados en el estilo del siglo XVIII, nos muestra, en su tosquedad y su pobreza antiguas, la profunda poesía de las cosas humildes.

Pero el convento de San Francisco ha perdido también una parte de su encanto, como otros edificios de la colonial Santa-Fe. Así el colegio de los Jesuitas, derribado para ser substituído por el vulgar edificio que se está construyendo y que ha hecho desaparecer aquel inmenso patio, cuadrado por doble arquería y eternamente aromado por las más bellas flores de la tierra y lleno de cantar de pájaros y de aquella melancolía que tienen las cosas donde tantas generaciones han soñado y vivido. Queda felizmente aun la Merced, con su bello color de oro viejo, sus líneas ingenuas y la fuerte y guerrera torre almenada, cantón inevitable en las revoluciones.

En la Santa-Fe de mi infancia, ocupa *la plaza* un prominente lugar. Estaba entonces poblada por viejos paraísos que en las avenidas laterales unían en lo alto sus altas y anchas copas. En verano apenas se sentía allí el calor, pues el sol no llegaba a atravesar el espesor de los ramajes. En aquella plaza, que era el corazón de la ciudad, se fraguaron revoluciones, y hasta se cuenta de un gobernador que daba audiencia en sus bancos. Un intendente, hombre progresista como son por definición los intendentes, pensando que la plaza criolla y patriarcal no estaba de acuerdo con los adelantos de Santa Fe, mandó echar abajo los paraísos, y luego otro intendente, o el mismo, plantó en ella palmeras que jamás crecieron y le puso un cerco de alambres... También

ha desaparecido la capilla y el cementerio de San Antonio. Las gentes de servicio nos solían referir a los niños, pavorosas historias de ánimas en pena, de brujas, de duendes y de viudas, que tenían por escena, casi siempre, las vecindades del cementerio San Antonio. Ya se imaginará nuestra emoción cuando oíamos hablar de aquel sitio. Después he pensado en esas historias, y he llegado a la conclusión de que no debían ser ciertas... Pero en aquellos años, el cementerio de San Antonio nos espeluznaba, y así me asaltó un verdadero pavor la primera vez que lo ví. Sin duda contribuía a dar a las gentes la impresión de cosa temerosa y legendaria, una célebre décima escrita en la portada del cementerio y que conminaba a los transeuntes con estas palabras duras y graves:

Tú que ciego en el placer
Cierras del alma los ojos,
Contempla en estos despojos
Lo que eres, lo que has de ser;
Ven a este sitio a aprender
Del hombre la duración,
Que en esta triste mansión
De desengaño y consejo,
Cada sepulcro es espejo,
Cada epitafio lección.

Uno de los mayores motivos de diversión y algazara que teníamos los muchachos de entonces, eran los locos. ¿Por qué había en Santa-Fe tantos locos callejeros? No lo sé; pero en aquel tiempo recorrían sus calles, asustando algunos a las gentes, media docena de infelices, cada uno con su tema. En la categoría de loco, — ignoro si lo era realmente, aunque ahora sospecho que sí, — figuraba Tolosa. Tolosa era un gaucho pintoresco y extraño. Andaba siempre descalzo y en cabeza, usaba melena nazarena y barba redonda, y vestía chiripá y calzoncillo cribado. Según se contaba, Tolosa tenía la locura de la caridad. Se lo pasaba de hospital en hospital, y visitaba enfermos en las casas. Los chicuelos

mirábamos con cierto temor supersticioso a aquel ser extraordinario, medio santo y medio loco, que tenía modos suaves y humildes, y que nos evocaba, por su traje y su melena, toda una raza que amábamos y que ya casi había desaparecido.

Pero mis recuerdos de infancia se relacionan principalmente con sucesos políticos. ¿Con qué motivo era aquella *llamada*, que ahora recuerdo tan vaga, tan confusamente? Entonces no había guardia nacional, ni enrolamiento, ni servicio obligatorio. Cuando con motivo de las revoluciones el gobierno necesitaba hombres, recurría a la *llamada*. Tres o cuatro soldados, marchando lentamente, recorrían toda la población. Uno, en el medio, llevaba una bandera de la patria, otro a su lado tocaba un clarín, y un tercero, al lado opuesto, tocaba el tambor. Así marchaban los soldados interminablemente, pausadamente, y todos los hombres hábiles debían seguirlos. ¿Con motivo de qué guerra o revolución convocaban a los ciudadanos? Yo no sé; yo no recuerdo. Era muy pequeño, pero aun veo a aquellos soldados con la bombacha roja y el quepí rojo, llamando a los hombres al cuartel. No acabaría nunca si me pusiera a evocar los recuerdos de mi infancia, relacionados con las dos revoluciones del 93. Pero, ¿cómo olvidar aquellos días angustiosos que precedieron al 30 de Julio, y que para los niños era como la víspera de una colosal catástrofe; la huída de la familia, ausente el padre, al colegio de los jesuitas en previsión de las masacres anunciadas; los días en la enfermería del colegio, sin saber nada, sin ver nada; el amanecer del 30 de Julio, silencioso y triste, cuando la ciudad había sido abandonada por el gobierno; la vuelta a la casa, hecha un desorden por las gentes que hicieron de ella un cantón; la entrada en la plaza de los revolucionarios, encabezados por un tambor y un clarín que tocaban perezosamente, estridentemente, mientras detrás de las celosías, asustado, asombrado, miraba yo aquel desfile extraño, donde había hombres con escobas, con palas, con picos y hasta uno con un

teléfono; los veintiún días del gobierno revolucionario, que fueron días de ignominia en que la chusma ebria iba a golpear a las puertas de las casas para aterrar a las familias, en que los hombres, a medianoche, eran sacados de sus casas y llevados a la cárcel como criminales, en que se robaba y se asesinaba, en que el cochero de mi casa, el pobre negro Zambomba, fuera apuñaleado por vivir al gobernador caído, días que yo, en mi ingenuidad de niño, comparaba, tal vez con razón, con la época de Rosas? ¿Y cómo olvidar tampoco el espeso ambiente moral que se respiraba en vísperas de la revolución de Septiembre; las calles llenas de gentes; los grupos de hombres parados frente a los futuros cantones, lo que todo el mundo sabía y el gobierno de la intervención no evitaba; y el caer de las balas durante tres días horribles, encerrados los niños, oyendo todo el día a las mujeres rezar rosarios y trisagios?

La violencia de las pasiones políticas de aquel tiempo, que dividía a la sociedad, creaba intensos odios y no respetaba los hogares ni la vida privada, demuestra que también Santa-Fe ha cambiado espiritualmente. Es el pasado romántico que se va. Toda una gesta heroica ha desaparecido con la antigua vida política de Santa-Fe. Han desaparecido los atrios tumultuosos, los típicos e inacabables domingos de inscripciones—días de jugarreta, de borrachera y de facón—, las escenas pintorescas en que el gauchaje, acorralado por la oposición, se batía con las gentes del gobierno. Dejemos partir el pasado, pues si bien es cierto que con él se va un poco de belleza, de heroísmo, de vida pintoresca y original, también se va con él mucha injusticia, mucha ignorancia, mucha desigualdad. Dejemos que el pasado se lleve las noches de plaza con su encanto sentimental y un poco cursi; las serenatas con guitarra a las dulces amadas; el bullicio pintoresco de los viejos carnavales, cuando se arrojaban huevos de avestruz al transeunte arisco, y se asaltaban las casas rompiendo vidrios, y las muchachas, mojadas, con el batón denunciador pegado al cuerpo, zambullían en la tina —

o en la bañadera, si la había — a los temibles asaltantes; y otras costumbres de tierra caliente y dorada, de pueblo dormido y soñoliento. A esos encantos han reemplazado otros; y si ahora nosotros no los vemos muy claros, estemos seguros de que los verán nuestros hijos y nietos, y que ellos lamentarán también, como tantos hombres de hoy, la desaparición de las cosas de este instante. Todas las épocas del mundo tienen su belleza y su poesía. Sepamos nosotros encontrar la belleza de la nuestra, y dejemos al pasado que se aleje, que se vaya para siempre; pero no digamos ingenuamente y llorosamente que fué mejor sólo por ser pasado.

1916.

CRÍTICA LITERARIA

La literatura argentina contemporánea

Me parece indispensable, antes de iniciar la información crítica ⁽¹⁾, exponer, siquiera sea sucintamente, el estado actual de la literatura en mi patria. Es preciso hacer notar las influencias que en ella predominan, indagar sus caracteres generales y sus orientaciones filosóficas, y decir dos palabras sobre cada uno de nuestros grandes escritores y el valor de relación que tienen en las letras hispanoamericanas. Tanto es más necesario todo esto, cuanto estas crónicas, dada la índole y el domicilio de la revista, deben ir dirigidas a las gentes literarias de Hispano-América, vale decir, de diez y ocho naciones donde es insospechada la literatura argentina.

Sucede que los libros argentinos no salen de las librerías de Buenos Aires. Los escritores no se preocupan por hacerlos conocer; y un poco por desdén hacia los restantes países de habla española, — desdén muy argentino, y que los españoles nos retribuyen con creces, — y otro poco por dignidad u orgullo profesional, no envían sus libros a los amados colegas de otras partes. Algunas bibliotecas francesas y españolas han publicado obras argentinas, pero,

(1) Este artículo y los seis siguientes, fueron publicados en *La Revista de América*, en la que, a solicitud de su director don Francisco García Calderón, comencé a redactar la sección Letras Argentinas. Los reproduzco con algunas supresiones y modificaciones.

salvo unas pocas, son meras colecciones de artículos periodísticos, a los que sólo la vanidad o el ensimismamiento han podido prestar apariencia de libro.

Advierto desde ahora que no seré imparcial. Primero, porque nadie lo es; y segundo, porque la verdadera imparcialidad sólo podría obtenerse llegando a la más absoluta objetividad, para lo cual habría que desprenderse por completo de las propias opiniones, de los propios sentimientos y de los propios gustos; es decir, ser impersonal. Por lo demás, se me ocurre que el objeto de la crítica debe consistir en agregar a las bellas obras de arte una belleza más. Las opiniones de los hombres, al interpretar una obra de arte, van creando dentro de ella otra obra que a veces supera a la anterior. Tal es el caso de las interpretaciones del *Cantar de los cantares* y del *Quijote*. La posteridad de Cervantes ha creado un *Quijote* más bello que el primitivo. Se ha visto en este libro aspectos inusitados que el autor no soñó jamás; se ha imaginado un hermoso simbolismo de la obra; se ha dado a cada palabra y a cada hecho una trascendencia que no pudo tener en la intención de Cervantes; y, resumiendo, se ha formado algo que es como el alma del gran libro.

Por esto opino que la crítica sólo ha de ocuparse de los libros bellos, o, por lo menos, de los libros escritos con talento. Tal es mi programa. Los libros malos o mediocres no serán juzgados en estas crónicas, a menos que la importancia de la firma me obligue al triste y antipático caso de tener que decir agrias verdades.

Pero aunque no puedo ser imparcial, dentro de mis gustos y opiniones personales mediré a todos con la misma vara. Marcharé siempre por el camino real de mi verdad, sin desviarme por los atajos de la complacencia amistosa; y no digo los del odio o la antipatía, pues tales sentimientos me son del todo extraños. Tampoco mi grande amor a la patria me empujará a la exageración laudatoria. Sería intolerable semejante debilidad, aparte de que ella implicaría

un total anticipo de fracaso, ya que el lector podría, cómo-damente, rectificar las afirmaciones ditirámicas.

La literatura argentina como entidad y como conjunto, apenas ha empezado a nacer. En otra parte he negado su existencia, pero desde 1909, en que escribí aquellas páginas, hasta la fecha, las cosas han cambiado. No es que se haya publicado alguna *Iliada* pampeana o que haya surgido algún genio en Venado Tuerto o Chascomús, ni que haya brotado de la tierra alguna generación de talentos. Lo que hay es que ahora ya puede verse con cierta claridad más de una característica que entonces apenas se percibía. En el momento presente, puede afirmarse que la literatura argentina principia a tener una orientación y un carácter determinados.

Este hecho indudable coincide con otro no menos interesante: el país empieza a conocerse. En los últimos cinco años se ha adelantado considerablemente en el estudio de la psicología del pueblo argentino. Hasta hace poco, no nos preocupábamos sino de enriquecernos; ahora ha llegado el momento de meter algunas ideas en nuestros cerebros, de idealizar siquiera una migaja nuestras almas y de saber cómo somos y qué podemos llegar a ser entre las naciones civilizadas. Los extranjeros que nos visitan han contribuído, algunos sin saberlo ni quererlo, a que comprendamos nuestro carácter. Pero ha sucedido en nuestro país con esta cuestión de su conocimiento, lo que en España después del desastre. Ningún escritor, hasta esos días, se había ocupado de estudiar el alma española; pero después del desastre surge toda una generación de pensadores que han penetrado muy hondamente en el espíritu del pueblo español. En la Argentina, cuando nuestro exceso materialista se ha evidenciado con todo el aspecto de un desastre moral, han aparecido, si no una generación de pensadores, unos cuantos escritores jóvenes que observan el alma argentina y tratan, cada uno según su orientación ideológica, de infundirle espiritualidad.

Pero de todos modos, aun cuando no exista una literatura en el sentido genérico de la palabra, existen muchos escritores. Claro es que no me refiero a los simples cacógrafos, a los lustrabotas del estilo, a los mulatoides del buen gusto, a los padres de tristes prosas que apestan a tercera clase de transatlántico. Me refiero a una docena de altos espíritus y a otra de buenos escritores; y también a un grupo de jóvenes que están realizando ya obra seria.

Algunos, entre todos ellos, han escrito libros que honrarían a la literatura de cualquier país del mundo. Yo creo que en castellano no se ha publicado en los últimos años un libro tan definitivo como «La gloria de don Ramiro», y aun en francés, son tan superficiales, sucias o canallescas las novelas de hoy día, que no pueden ser comparadas con el bello y hondo libro de Larreta. Exceptuando a Verhaeren, que es flamenco, no conozco, entre los actuales poetas latinos, ninguno tan sobrio, vigoroso y personal como Almafuerte. Sicardi, tan incompleto como genial, es una personalidad única en la literatura americana; su libro «Genaro» será algún día clásico en nuestra patria, a la par que «Facundo» y «Martín Fierro». Hacia mediados de este año, ha publicado Roberto Payró una excelente novela, equiparable, en más de un concepto, a las mejores de Galdós o de Palacio Valdés. Estrada, autor de doce volúmenes eruditos y nobles, me parece un gran prosista; si fuera francés, tendría la reputación universal de un Gautier. A Lugones, el hombre que en castellano ha creado las más bellas imágenes, es inútil que yo lo juzgue, habiendo dicho de él Rubén Darío que era la primera personalidad literaria en nuestras tierras de América. Pablo Groussac, nacido en Francia, pero cuya obra es argentina por el carácter y el estilo, debe ser considerado como un maestro del habla castellana y como el más notable historiador y crítico de historia entre cuantos escriben en nuestra lengua. Joaquín González, eminente pensador y distinguido literato que algún día será colocado cerca de Alberdi, de Sarmien-

to y de José Manuel Estrada, recuerda, como figura intelectual, al gran español ya fallecido Joaquín Costa. Pensador es también Carlos Octavio Bunge; sus libros capitales han sido traducidos al francés y al alemán y hay quien le pone a la cabeza de los pensadores castellanos. Florencio Sánchez, uruguayo de nacimiento pero que vivió en nuestro país y realizó obra argentina, me parece uno de los más interesantes dramaturgos de la época, y Horacio Quiroga es un cuentista sin rival en la literatura americana. No quisiera olvidar a Juan Agustín García, más sociólogo que literato, pero que ha escrito dos pequeñas novelas encantadoras, de una ironía velada y suave, y bellamente escritas; a Ricardo Rojas, fuerte y compleja mentalidad, que ha abarcado con éxito diversos géneros literarios; a Atilio Chiappori, artista verdaderamente sutil y exquisito, autor de extraños y bellos cuentos; y a Alberto Gerchunoff, cuyo libro «Los gauchos judíos» descubre en él la pasta de un gran escritor y de un cerebro orgánico y europeo.

Observando a los escritores nombrados y a otros que, sin tanto valor real, son verdaderamente distinguidos y en cierto modo representativos, se puede encontrar en todos ellos algunas cualidades comunes, que tal vez más tarde, afirmadas por nuevas generaciones, lleguen a caracterizar a la literatura argentina.

Desde luego, no hay entre nuestros escritores ni profunda tristeza ni desesperación ni pesimismo. No concibo aquí la amargura de Heine ni el pesimismo de Zola. Nuestros escritores tienen un sentido optimista de la vida.

Tampoco nuestros escritores representativos son alambicados ni femeninos. En general, no carecen de fuerza y muchos alcanzan robustez y vigor. Ciudadanos de un país tan viviente y tan opulento de energías como es el nuestro, los escritores — hablo siempre de los eminentes, de los personales — han comprendido la relación que debe existir entre el arte y la vida. En Buenos Aires jamás hubo «torres» de ninguna clase, ni siquiera torres de marfil. Se com-

prende que entre las «fuerzas tumultuosas» que cantan sus ritmos formidables y libres en Buenos Aires, muriesen, apenas nacidos, los «pontífices de la rima azul», los «iniciados» y los liliales. Ha habido ciertamente, y los hay aun, poetas jóvenes que caben en tales denominaciones, pero ninguno de ellos llegó ni llegará a ser gran escritor.

El idioma que nosotros empleamos es otra causa de caracterización. Aquí nadie se preocupa de la Academia ni aun de los diccionarios; escribimos con entera libertad, con esa libertad que sólo se conoce en la Pampa. Creemos que nuestro idioma — me refiero al que habla y escribe la gente culta — se halla perfectamente dentro del castellano.

Respecto a orientaciones filosóficas, demás está decir que apenas se notan. Los escritores argentinos se interesan poco por las ideas, lo cual no significa negar que respondan a determinada orientación filosófica o política. Nietzsche ha dejado algunos rastros entre los jóvenes; algunos parecen ligeramente influídos por el pragmatismo; hay uno que otro socialista y hasta algún anarquista. La teosofía cuenta con varios simpatizantes de valer. La fuerza y el porvenir de la patria empiezan a cambiar las ideas de los escritores, y yo creo que el nacionalismo va a acabar por convertirse en la predominante orientación literaria y cívica.

Bajo el punto de vista estético no hay aquí escuelas. Se practica una estética libre, anárquica. Del decadentismo han quedado algunas admirables conquistas: el culto de la prosa artística, el odio al lugar común, la rebusca de la personalidad. Ahora como escuela, el decadentismo sólo es seguido por algunos jovencitos recién venidos de las provincias... o de París. Toda la resaca de la delicuescencia será pronto barrida por la marea del nacionalismo, que, al llevarnos a intentar una literatura verdaderamente nacional, nos obligará a estudiar la realidad que nos rodea y a inspirarnos en la naturaleza y en la verdad. ⁽¹⁾

(1) Empleo aquí, como en el párrafo anterior y en el último, la palabra nacionalismo en su más vasto sentido. Me refiero a la reac-

En cuanto a influencias extranjeras, puede afirmarse que, salvo uno que otro caso, sólo han alcanzado a los escritores secundarios. Los jóvenes, en su condición de renovadores, fueron influidos por escritores franceses, especialmente por Verlaine, Laforgue, Samain, Anatole France, d'Esparbés, Huysmanns y Barbey d'Aurevilly. Pero estas influencias no son generales ni mucho menos. Algunos de nuestros grandes escritores apenas leen en francés, y hay más de uno que desconoce este idioma. En el momento actual, los jóvenes han comenzado a independizarse de las influencias francesas. Ahora se lee mucho en español, se estudia y hasta se imita a los clásicos; los poetas dejan Versalles por la Pampa, y, abandonando las princesas librescas, cantan a la Patria y hablan de las realidades que conocen.

Hay en estos momentos importantes influencias españolas. Unamuno ha despertado la vocación ideológica en más de un joven escritor, y Valle Inclán, y sobre todo los poetas modernistas de Madrid, han abierto nuevos caminos a los más recientes poetas. También ha ejercido y ejerce influencia Gabriel D'Annunzio, lo mismo que otros autores de distintas nacionalidades: Walt Whitman, Hauptman, Oscar Wilde.

Pero si las influencias francesas de escritor a escritor desaparecen, la influencia del genio francés perdurará en nuestra literatura. Nosotros, como nuestros maestros directos los escritores franceses, buscamos y buscaremos siempre la elegancia, la simplicidad, la pulcritud, la precisión, la claridad. Nos repugnan las trasposiciones, la rotundidad, las largas frases complicadas tan usadas por los españoles. Tenemos, en materia de estilo, el concepto francés. Por eso Valle Inclán, y algunos llamados modernistas que persiguen las mismas cualidades que nosotros, nos han reconciliado con la literatura española de estos tiempos. Aparte del esti-

ción *argentinista* que se observa en toda nuestra vida nacional, y que transforma no sólo el arte, la literatura, sino hasta la política y el socialismo.

lo, también estamos influenciados por la técnica literaria de los franceses, de lo cual debemos felicitarnos.

Finalmente, sólo me resta afirmar mi seguridad en el gran porvenir intelectual de mi patria. Hay ya un hervor de creación y una gran ansia de belleza. El público se va educando rápidamente y Buenos Aires es hoy el primer centro artístico, literario y científico entre las naciones de habla castellana ⁽¹⁾. No tenemos pintores como los que hay en Madrid, pero los cuadros que éstos pintan vienen casi todos a Buenos Aires, y en Europa no existe un Museo de arte moderno superior al de nuestra capital. Y si no se escriben tantos libros como en España, puedo asegurar que los de ciertos autores argentinos son aquí más leídos que en España los de los escritores peninsulares de mayor prestigio.

Yo veo que la producción literaria argentina va a entrar en una nueva era. He hablado del nacionalismo. Esta tendencia va a dominarlo todo. Ella será el motor que nos mantenga en perpetua acción, la impulsadora y transformadora de nuestra poesía, la creadora de nuestros ideales. Pronto los escritores argentinos han de ser leídos en todas las naciones de habla española; tal sucederá cuando nuestro predominio se establezca y consolide en la América español-

(1) Estas palabras disgustaron a varios escritores sudamericanos, entre otros a Rufino Blanco Fombona, que vió en ellas una pretensión desmesurada basada en hechos inexactos, y agresión hacia las naciones sudamericanas. No hay pretensión ni agresión — lo declaro sinceramente — y en cuanto a lo que afirmo, es exacto. Pero debo advertir que las palabras empleadas no se refieren únicamente a la producción de libros o de cuadros, sino a todo el movimiento intelectual. Si sostengo que Buenos Aires es el primer centro literario de habla castellana, es porque tomo en cuenta, además de la producción libresco, las conferencias públicas, la literatura periodística, la venta de libros, la importancia y movimiento de las bibliotecas. Todo esto significa la palabra «centro». Nosotros no tenemos un Zuloaga — aunque poseamos hombres de ciencia, escritores y escultores de un valor equivalente; pero sus obras maestras, *Las brujas de San Millán*, *Castilla*, *La vuelta de la vendimia* y treinta más, se hallan en Buenos Aires o en poder de argentinos.

la, y cuando sobre toda ella se extienda gigantescamente nuestro gobierno moral. En Francia la literatura argentina ya empieza a interesar. Cuando los libros argentinos sean traducidos al francés, su soplo de pampa y libertad va a producir en el mundo literario un estremecimiento nuevo.

1912.

« El libro fiel »

No hay en las letras argentinas personalidad tan compleja como la de Leopoldo Lugones. Para dar una idea aproximada de la índole de su obra, fuera menester un largo artículo. Lugones, sin perder su personalidad, se transforma en cada libro. Ha publicado doce volúmenes, y en cada uno ha abordado un género diferente. Nadie ha sabido renovarse de tan completa manera. Sus cinco libros de versos apenas parecen obra del mismo autor. En «Las montañas del oro» ha sido épico, extraño, suntuoso, simbólico; en «Los crepúsculos del jardín» ha sido elegante, elegíaco, subjetivo, en cierto modo; en «Lunario sentimental» ha revelado dos fases de su temperamento: una burlesca, trascendental, imaginativa, para no señalar sino sus principales caracteres, y otra realista, humana, profunda y muy sencilla; y en «Odas seculares» aparece como un poeta patriótico y a la vez como un Virgilio moderno que cantara la vida argentina de los campos, y las cosechas y los ganados.

Este «Libro fiel» recuerda en algo a «Los crepúsculos del jardín» y a «Lunario sentimental». Tiene de aquél el aspecto elegante, discretamente elegíaco, su brillantez, algo de su colorido. Vemos en «El libro fiel» los mismos paisajes versallescos y sin carácter que en «Los crepúsculos del jardín», y la misma galantería; las imágenes se parecen; sus cualidades y defectos son iguales. Del «Lunario sentimen-

tal» tiene la parte realista y humana, y una emoción plena de hondura y sinceridad.

Lugones es un escritor desigual. A veces, por huir del lugar común, se torna artificioso y oscuro. Este es su mayor defecto, defecto grave por cierto, y sobre todo si se considera que casi no tiene una composición exenta totalmente de oscuridad y artificio. En cambio, nadie ha dicho entre nosotros ciertas cosas con más vigor, más originalidad, más poesía. Tiene imágenes realmente extraordinarias. En «Lunario sentimental» ha dado las poesías quizá más hondamente humanas de la moderna lírica argentina. Así esa «Luna de las tristezas», página emocionante y nueva que basta para la gloria de un gran poeta.

«El libro fiel» es un pequeño volumen de ochenta páginas, y contiene treinta y dos composiciones, casi todas brevísimas. Es un libro de amor, pero no lo que se entiende generalmente en tal sentido. Lugones no es de aquellos poetas sentimentalistas, que, al decir de Guerra Junqueiro, «cantan trezentas meninas n'un livro de duzentas páginas, menina e meia por página». Lugones, caso inaudito en la poesía americana, sensual y sucia, canta en esta obra a una sola mujer: a su mujer. Esto solo basta para hacerme simpático a su libro.

En general, las composiciones de «El libro fiel» señalan una decadencia en la obra poética de Lugones, y si no hubiese seis piezas de belleza nueva y profunda, estarían justificadas las críticas de que ha sido objeto. Pero esas seis composiciones no sólo salvan el libro sino que acrecen la gloria lírica del autor. He dicho otras veces que los libros, sobre todo si son de versos, no han de ser juzgados pesando las bellezas y los defectos para deducir después el término medio. Si así hiciéramos, la «Iliada» sería un libro de mediano valor, pues si Homero se eleva a alturas enormes muchas veces, otras, como se sabe, dormita lúgubrementemente. Un poeta debe ser juzgado por las cumbres de belleza a que alcanza en algunos momentos de su obra.

Cuanto más alto es un poeta, más grandes son sus defectos; en las montañas más elevadas los abismos son más hondos. Lugones tiene los defectos de sus cualidades.

Las composiciones tituladas «A tí», «Endecha» y «Paseo sentimental» pueden parangonarse a las mejores de «Los crepúsculos del jardín». Pero Lugones alcanza verdadera grandeza poética en cuatro piezas escritas en arritmos, según el nombre propuesto por Jaimes Freyre para los versos de la índole de éstos. Dichas composiciones se titulan «El dolor de amar», «La estrella del dolor». «La blanca soledad» y «El canto de la angustia». Son cuatro poesías profundas, intensas, dolientes y de una rara novedad en la poesía americana. Analizaré a modo de ejemplo, «El canto de la angustia».

El poeta, ausente de la amada, en un pueblo lejano, le estaba escribiendo. Era de noche, alta noche probablemente. De pronto «por la casa desolada, arrastró el horror su trapo siniestro». La idea mala surgió de cuanto le rodeaba. El poeta, en medio de su terror trágico, recordó a la amada, la evocó en su belleza cordial. Fuera, tiritaba «un vientecillo desolado». El silencio caía lento, «como una blanda y suspirante lluvia». De repente, el poeta sintió en la nuca un soplo trémulo. Conoció «que era la cosa mala de las casas solas». Y miró al techo, pensando que todo no era sino superstición, ridículo miedo. Y vió «la pared impávida», notando que «afuera, había parado el viento».

Las palabras que siguen revelan la angustia atroz de aquel instante:

Oh, aquel desamparo exterior y enorme
del silencio.

Aquel egoísmo de puertas cerradas
que sentía en todo el pueblo.

Solamente no me atrevía
a mirar hacia atrás, aunque estaba cierto
de que no había nadie; pero nunca,
oh, nunca, habría mirado de miedo,
del miedo horroroso
de quedarme muerto.

Después, los cabellos se le erizaron, las manos le parecieron enormes y pálidas, manos de muerto. No sentía el corazón, y creía que iba a perder a su amada para siempre, «con la horrible certidumbre de estar despierto».

Y concluye con esta estrofa admirable de emoción :

Y grité tu nombre
con un grito interno,
con una voz extraña
que no era la mía y que estaba muy lejos,
y entonces, en aquel grito,
sentí que mi corazón, muy adentro,
como un racimo de lágrimas,
se deshacía en un llanto benéfico
y que era el dolor de tu ausencia
lo que había soñado despierto.

Todo en esta composición contribuye a producir una angustia trágica. Hay detalles maravillosos como aquel «egoísmo de puertas cerradas que sentía en todo el pueblo», como aquel «grito interno» que él grita con una voz extraña que no era la suya y que estaba muy lejos; y cuando, al comienzo, nos dice que afuera, había parado el viento, el horror nos estremece. Y es curioso observar cómo en los momentos más patéticos la frase cobra una sencillez absoluta:

Oh, nunca, habría mirado de miedo,
del miedo horroroso
de quedarme muerto.

Creo que esta composición de gran belleza, de belleza trágica, que esta composición digna de Poe, es la más alta página en verso de Leopoldo Lugones. Ella sola, justifica la publicación de «El libro fiel», y ella y las otras tres que he nombrado, son hermanas, aunque muy distintas, de aquella doliente «Melancolía» en que Rubén Darío ha vertido la inquietud y el dolor de su alma atormentada. Pero las de Lugones son más originales y dramáticas y de una poesía más característica, más extraña, más impresionante.

«El hombre mediocre»

José Ingenieros, criminólogo y psicólogo de verdadera reputación europea, es también un literato y un artista que ha escrito bellas páginas de prosa en su libro «Al margen de la ciencia».

«El hombre mediocre» es la obra de un moralista, de un psicólogo, de un original y excelente escritor. El análisis del hombre mediocre, — el mediocre intelectual y el mediocre moral —, del medio en que domina, de su carácter, de su pasión, constituye el asunto principal del libro. Pero Ingenieros estudia también al hombre superior y al hombre de genio; dedica un capítulo a la moral de los idealistas y otro, el más bello del libro, a los «forjadores de ideales», cuyos arquetipos son para él: Sarmiento, el genio pragmático, y Ameghino, «el genio revelador». Además, casi página a página, a lo largo del libro, va construyendo una teoría moral.

La psicología del hombre mediocre no aparece del todo clara. A cada paso atribuye al mediocre, como característicos, defectos que también poseen los hombres superiores. ¿Acaso no existen hombres superiores afanosos de ostentación, falsos, simuladores, intolerantes y envidiosos? El honesto es para Ingenieros el mediocre moral. Sin embargo, la honestidad, en cualquier sentido que se le considere, supone, generalmente, el dominio de la voluntad, la existencia de un ideal de perfección. Los hombres que luchan por

mejorarse no tratan de aprender a realizar acciones de verdadera virtud, sino de aprender a no hacer el mal. La honestidad, salvo en aquellos hombres de temperamento inerte, es una gran virtud, y el alcanzarla implica, muchas veces, una larga suma de pequeñas heroicidades.

El libro abunda en contradicciones. Desde que la moral no es para el escritor determinista sino el término medio de las ideas morales de una sociedad en un momento dado, la suprema virtud debe consistir en adaptarse. Pero el que se adapta es, según Ingenieros, el mediocre. La virtud, según él, consiste en introducir variaciones evolutivas. Pero, ¿por qué y para qué? Si las acciones sólo son buenas o malas según la sociedad en que vivo, no se ve qué mérito puede haber en hacer considerar como buenas ciertas acciones que años más tarde pueden ser juzgadas como malas.

La moral determinista sale mal parada del libro de Ingenieros. El bien y el mal son idénticos, dice el autor; sólo se diferencian en nuestro juicio humano. Pero entonces todos los hombres, al vivir de acuerdo con la moral aceptada por la sociedad, son mediocres. Y en cuanto a los deterministas, además de mediocres serían hipócritas, pues es hipócrita quien juzga a la gente según una tabla de valores que cree falsa.

Pero aparte de estas contradicciones doctrinarias, hay otras más visibles. Al hablar del clima de la mediocridad, dice en todos los tonos que en las mediocracias (mesocracias debió decir) no florecen los genios. El genio necesita un clima especial. Pero más adelante, hablando de Sarmiento, «el genio pragmático», afirma que le rodeaba la mediocracia. Lo mismo sucede con Ameghino, que ha muerto hace dos años, habiendo vivido por consiguiente en esta época que el autor considera lamentable, estando gobernado el país, que ya no es una patria, por una mediocracia.

El defecto más grave de este libro es su carácter pleonástico. Leídas las primeras cincuenta páginas, casi todos parece haberlo leído allí mismo. Repite las mismas ideas

multitud de veces, aunque siempre, eso sí, de distinto modo. El lector llega a creer que Ingenieros ha alargado demasiado sus capítulos y creado capítulos innecesarios con el fin de llenar su libro.

Pero con todos sus defectos, considero a «El hombre mediocre» como un buen libro. Es un libro superior, aquí y en cualquier parte del mundo. Nos hace pensar y fecunda nuestra imaginación. Contiene admirables observaciones, y muchas ideas. Abundan en él las sentencias morales, algunas acuñadas en frase precisa y definitiva.

Lo prefiero como obra de moralista. En este concepto tiene no sólo un valor propio sino un gran valor de relación, pues es la primera obra de ese género que se publica en mi país. Pero lo prefiero aún por su literatura. Está lleno, realmente lleno de imágenes originales, muchas de las cuales son acertadísimas. Su estilo es de una precisión que no vacilo en calificar de insuperable. No contiene un solo lugar común. La frase es elegante, armoniosa y casi siempre definitiva. Se ha hablado de su mal gusto, citándose este comienzo de párrafo: «Repujados los prohombres de hojalatería, acaban de azogarles con demulcentes crisopeyas. Orificando la caries de su dentadura moral, sus lacras, etc.». Frases como éstas, no son por cierto raras en el libro. Pero en materia de mal gusto, que levante la mano el escritor argentino que esté libre de tan funesta enfermedad. Algunas frases son oscuras, y, en general, el estilo es retorcido, si bien esto no me parece un defecto. Pero al lado de las oscuridades y frases de mal gusto, hay en el libro infinidad de cosas admirablemente bien dichas.

Creo que Ingenieros debe hacer una nueva edición de este libro, refundiendo varios capítulos a fin de evitar redundancias, suprimiendo las frases de mal gusto, dando más unidad a su psicología del mediocre y desglosando cierto capítulo de injusticias cuya actualidad ya ha pasado. De este modo, «El hombre mediocre» vivirá; el aspecto de libro de escándalo que para mucha gente tiene, y que ha hecho agotarse en

seis meses una edición de diez mil ejemplares, le perjudica. Por eso principalmente no ha gustado. El público no ha visto en él sino una obra de baja venganza; y como no ha sido leído con atención, nadie ha notado el alto y noble idealismo que lo anima, su trascendencia ética, su valor literario.

El poeta Arturo Capdevila

De Córdoba, la señorial y bella ciudad, donde existe el más importante núcleo literario del país, fuera de Buenos Aires, claro está, me envía su libro un poeta cuyo nombre me era completamente desconocido: Arturo Capdevila. Se trata, según mis informes posteriores, de un hombre muy joven, que no ha cumplido aún veintitrés años y que jamás salió de Córdoba. Su libro, como lo indica el título de «Melpómene», canta, casi exclusivamente, asuntos trágicos. El poeta perdió en poco tiempo de distancia a sus padres, y estas muertes inspiran sus mejores versos. «Melpómene» es un libro impregnado de dolor; de un dolor profundo, afligente, comunicativo, un hondo dolor de hombre que no se expresa en sentimentalismos, ni en lágrimas femeniles. Libro trágico, cruza por alguna de sus páginas cierto viento de tragedia pagana, y en él hallo, aunque mezclado a cierto aroma de Oriente, algo que me recuerda el «consuelo metafísico» de que hablaba Nietzsche. Su aspecto no es sereno, pero una apariencia de calma — que tal vez provenga del dolor que quiere dominarse, — le da en ciertas composiciones la línea clásica. La congoja interior está expresada con firmeza y sin el palabreo romántico o decadente. Me estoy refiriendo a tres o cuatro composiciones, principalmente a la titulada «¡Santificado sea!», en la que lamenta la muerte de su padre. Es admirable esta poesía. Hay en ella una grandeza, un poder trágico sumamente

raros en composiciones de este género. Es algo doliente, funerario y luctuoso. El autor, con la sabiduría del sentimiento profundo, ha acumulado una suma tal de elementos patéticos que la impresión resulta intensísima. Me he acordado, al leer estos versos, de aquella poderosa página que es la «Plegaria por la muerte de Sigfrido» en el «Crepúsculo de los Dioses». No trato de comparar a Capdevila con Wagner, pero creo que el solo hecho de recordar una de las más extraordinarias páginas de arte que haya producido el dolor humano, es el mejor elogio que puede hacerse del joven poeta cordobés. Esta composición sobre la muerte de su padre, me parece única en la literatura americana. Sin parecerse a nadie, sin descubrir influencia de ningún poeta americano ni extranjero, Capdevila me ha producido «un estremecimiento nuevo». Y es que el dolor siempre es nuevo; y además, porque después de tantas novedades literarias no querer ser nuevo es ya serlo.

Yo quisiera analizar la composición «¡Santificado sea!». Pero abarca quince páginas, y hay en ella tantas bellezas que el sólo citarlas alargaría demasiado este artículo. ¿Pero cómo no mencionar siquiera aquel segundo parágrafo que comienza: «¡Teníamos el alma rosada de esperanza!»? El poeta nos refiere cómo todos en la casa confiaban en la salvación del padre. «La muerte ya se iba», dice; y agrega:

Dijimos la alabanza
del Señor... de la tierra... de los astros... Dijimos
que la vida era un huerto cargado de racimos
de bendición. Pensamos que la senda era grata;
bueno el sol; y tañimos las campanas de plata
de la ilusión.

Volvieron los búcaros a llenarse de flores y «el piano, el piano mismo se estremeció de acordes». Pero todo pasó. De pronto surgen fúnebres lamentos. «las puertas se abren y cierran». «Hay ruidos, dice, que no he escuchado nunca». Unos hombres suben largos velones, un ataúd. Y el poeta termina la estrofa:

Sus pasos, con apagados sonos,
van subiendo las anchas gradas de la escalera...
¿Por qué nadie les dice que se vayan, siquiera
por compasión? ¡Dios mío, casi no sé qué pasa
aquí, entre las paredes malditas de la casa!

En el parágrafo siguiente ya el padre ha muerto. Y entonces los hijos quedan

desolados, heridos
cogidos de la mano como niños perdidos
en un bosque, de noche, cuando todas las cosas
dan miedo en las profundas tinieblas clamorosas!

Y luego viene otro parágrafo en que describe el dolor de los hijos, la certidumbre de la desolación, el horror de la muerte. Después, en el parágrafo quinto, presenciamos el acompañamiento al camposanto:

La tarde en un ocaso
infinito caía; íbamos paso a paso
con la pesada caja funeral. Y en la calma
del cementerio, toda la soledad del alma
se me pobló de negras alas inexplicables,
lechuzas cenicientas y cuervos miserables...

Acaba el poema con el consuelo del gurú oriental. El poeta cree en la vuelta de su padre a la tierra. El gurú le habla y le dice:

Mil veces fuiste el hijo de' padre por quien lloras.
No sufras más y espera la vuelta de las horas.

Arturo Capdevila es un gran poeta; y creo no aventurar nada, afirmando que ningún escritor joven de este país tiene en su alma tanto tesoro de poesía. Bajo el punto de vista técnico me parece que este poeta no tiene ya nada que aprender. Su verso es perfecto.

Capdevila, además, posee el Verbo lírico, por lo cual se diferencia de casi todos sus contemporáneos. Los jóvenes poetas argentinos más distinguidos, habrán dicho cosas

bellas, características, profundas o penetradas de sentimiento, pero las han dicho en un estilo tan excesivamente cortado que nos obliga a pensar que no es el verso el idioma natural de tales escritores. Nuestros jóvenes poetas han escrito bellas páginas, pero no bellos versos. En su modo de escribir, hay sin duda mucho deseo de concisión, de intensidad, pero hay también cierta dificultad de expresarse en verso. Capdevila, por el contrario, tiene una fluidez y una espontaneidad verdaderamente notables; abundan en «Melpómene» los bellos versos, y se encontrará entre ellos algunos *vers à citer*, lo que evidencia su perfección.

El idioma de este poeta es el que conviene a su poesía. Hay en «Melpómene» bellas imágenes; imágenes nuevas, profundas y que surgen sin rebuscamiento. «El humo es la vejez del fuego», dice por ahí; como ésta podría citar muchas. Un solo reproche le haría a Capdevila; creo que sus versos no son siempre todo lo apretados, lo sintéticos, que deben ser; en ocasiones aparecen ciertos flecos que conviene suprimir. También he observado alguna teatralidad, no en el sentimiento, siempre sincero, sino en el estilo, que a veces resulta algo dramático.

Para concluir, diré que veo en Capdevila una de las más altas esperanzas de la literatura argentina. Si continúa evitando las modas literarias, la imitación, el amaneramiento, el mal gusto, y «llamando a su corazón», tendremos en él un Shelley.

Dos nuevos poetas: Arrieta y Arteaga

Rafael Alberto Arrieta, otro poeta de veintitrés años, ha publicado su segundo volumen que titula «El espejo de la fuente». Es un libro dulce, apacible, impregnado de serenidad. El poeta transcribe los paisajes que han influido sobre su sensibilidad y les agrega siempre su interpretación. Son verdaderos paisajes anímicos. Pero el paisaje en los versos de Arrieta no es solamente un estado de alma; tiene una existencia propia y me parece que el alma del poeta se ha amoldado al paisaje y no éste al alma del poeta. Las pequeñas composiciones de su libro son casi todas sutiles y encantadoras. No sabría qué estrofas citar, pues todas son perfectas. El estilo de Arrieta es clarísimo, de una transparencia de cristal; y elegante, armonioso, preciso. Arrieta es un espíritu profundo, un hombre bueno y noble. Sensible, soñador, poeta de veras, escribirá grandes páginas cuando reciba las enseñanzas de la vida. Cuando Arrieta haya sufrido, vivido, viajado; cuando haya ensanchado su horizonte espiritual, nos dará cosas muy hondas, muy intensas. Por ahora sus paisajes no pueden tener carácter, son algo imprecisos, un tanto vulgares. La culpa es de estas pampas del litoral, la única tierra que el poeta conoce. Arrieta necesita que otros lugares le conmuevan; debe viajar. Entonces su espíritu sensible expresará la emoción personal de cada sitio característico. Y después que haya conocido otras tierras quizás halle el carácter de la suya propia, que — si

lo tiene — ahora él no puede verlo, por falta de comparación y de educación de su sensibilidad.

Como versificador Arrieta es intachable. Su verso es perfecto: sobrio, elegante, claro. Las más bellas composiciones de su libro son todas aquellas en que traduce la emoción de los paisajes alegres. Arrieta expresa la sonrisa de las mañanas primaverales en versos frescos, áureos, encantadores. Las horas serenas son su amor. Tiene un soneto en el que dice cómo tendido en la hierba, con la frente entre las manos, con el pensamiento ajeno a toda lucha y a todo dolor, tranquila el alma y el corazón ausente, contemplaba en silencio «las agüitas viajeras»:

las agüitas que vienen y se van murmurando,
las agüitas que dejan un pacífico y blando
beso fugaz y eterno de amor en las riberas...

Piensa en la serenidad que habría en todo su camino
si alguna vez se convirtiera

en esta humilde y suave corriente de cristal,
copiando el cielo, el árbol, la luna, el sol, el ave,
peregrinando siempre y siempre humilde y suave,
y sin tener nociones ni del bien ni del mal.

Arrieta es una de las primeras figuras de la joven poesía argentina. Su nombre debe estar al lado de Ernesto María Barreda, de Arturo Capdevila, de Enrique Banchis, de Luís María Jordán y de algún otro.

Don Alfredo de Arteaga, secretario de la legación argentina en Bolivia, acaba de publicar en aquel país su primera colección de versos. Su libro, que ha titulado «Camino de la montaña», consta de cincuenta y tres composiciones de asuntos muy diversos, y la mayor parte breves. Arteaga alaba a nuestro poeta romántico Olegario Andrade y a la «Imitación de Cristo»; habla de «Las gracias del bosque» y de su «Gloria interior»; interpreta una sonata de Beethoven; imagina una Visión de Cervantes moribun-

do; invita al rey de España a que visite nuestras tierras argentinas. Pero no se crea que esta diversidad de materias perjudique a la unidad del libro; tan diferentes asuntos no son sino la expresión de las diversas emociones de un mismo espíritu ante los hombres y las cosas. Además, aparte de esta unidad esencial, tiene este libro una gran unidad formal. El estilo no cambia en todo el volumen, y esto, que prueba la sinceridad, demuestra también la personalidad del autor. Es un estilo elegante, discreto, mesurado, y todo distinción. Sobrio, esta cualidad no daña a la armonía y a la perfección del verso como suele ocurrir generalmente. La distinción de los versos de Arteaga asombra en una época de mal gusto en la que los mejores espíritus se hallan contagiados de aquella triste enfermedad. La variedad de las rimas y de los metros revelan en Arteaga un habilísimo versificador. Su verso está realmente cincelado.

En todo este libro predomina un mismo concepto del arte, de los hombres y de las cosas. De ahí su unidad espiritual. En algunas páginas aparece cierto paganismo literario de segunda mano y que es común a los escritores modernistas de América. En otras páginas, en muchas, observo cierto fondo cristiano y, si se quiere, hasta un poco de misticismo. La admiración que el autor demuestra hacia Beethoven, sus palabras sobre la Imitación, su simpatía hacia San Francisco de Asís, descubren el espiritualismo cristiano de este poeta.

Arteaga es brillante sin superficialidad y fino sin afe-minamiento. Tiene imaginación, vivacidad, gracia espiritual. No revela exclusivismos literarios de ninguna especie. Carece de tristeza, en lo cual demuestra, como Arrieta, el error de Blanco Fombona al incluir la tristeza entre las características de los modernistas americanos. Libro agradable, bello e interesante, «Camino de la montaña» ha sido recibido con simpatías y aplausos. No podía ser de otra manera.

“La novela de Torcuato Méndez”

El autor de «Escenas y perfiles», pequeño libro de cuentos que fué muy bien recibido al aparecer, nos da, después de diez años de silencio casi absoluto, «La novela de Torcuato Méndez». Ha tratado el autor de reflejar en este libro la vida de la alta sociedad bonaerense, porteña como decimos aquí; y lo ha conseguido plenamente. Para un extranjero que quiera conocer ese mundo, la novela de Aldao es un documento.

Juzgando el libro por lo que contiene hay que convenir en que es casi perfecto. Está sabiamente compuesto; no se halla en él una palabra innecesaria. Todo lo que hay allí, está bien. Pero si observamos lo que le falta, el juicio ya no puede ser tan benévolo. Los personajes, salvo uno, el de Manequito, no están suficientemente individualizados, y en las primeras páginas especialmente, el lector los confunde unos con otros. Tal vez contribuya a ello el exceso de personajes secundarios, sobre todo si se tiene en cuenta la relativamente reducida extensión del libro. Estos personajes secundarios llenan la novela. En Buenos Aires o en Mar del Plata conversan en pequeños diálogos, no dejando lugar para el desarrollo del asunto. Podría decirse que lo que falta en esta novela es precisamente la novela. Las escenas culminantes han sido suprimidas o tratadas con demasiada brevedad. En esto no veo sino una prudencia o un temor quizá excesivos de parte del autor. Claro es que un novelista

incipiente debe tener gran prudencia, pero no hasta el punto de reducir tanto los pasajes difíciles de la acción.

El mayor defecto de esta novela reside, a mi entender, en algo que debiera ser una virtud: su excesiva objetividad. En ciertas novelas de Maupassant hallamos una objetividad no menor, pero en Maupassant el cúmulo de detalles triviales y mediocres desaparece ante la novedad, la dramaticidad, la humanidad del asunto y la habilidad admirable cómo ha sido llevado. Aldao reproduce, con objetividad casi fotográfica, una sociedad harto insignificante y superficial. Los personajes son mediocres; y mediocres son sus conversaciones. Si la novela tuviera un asunto característico, nada habría que objetar. Aldao pudo haber retratado esas gentes tan banales burlándose de sus aficiones, de sus necedades, de su criterio. La ironía es un gran recurso para levantar la condición vulgar de la novela demasiado objetiva. Aldao refiere los diálogos mediocres de la sociedad distinguida con toda minuciosidad, exactitud y seriedad; jamás tiene una palabra de ironía para sus superficiales personajes. Sin embargo, no es posible dudar de que Aldao ha tenido intenciones irónicas en algunos casos; pero ha creído que con sólo la exposición del diálogo estaba producida la ironía. Y no es así. Para que la ironía aparezca en casos como el de Aldao, quien refleja conversaciones mediocres pero no ridículas, es necesario, por lo menos, subrayar las palabras del personaje poniendo el sentido irónico en el tono de la voz, sus gestos, los gestos de quienes le escuchan, etc. Sirva de ejemplo el Consejero Acacio en «El primo Basilio» de Eça de Queiroz. Algo de lo que digo ha realizado Aldao en la breve escena en que habla de su obra el escritor Sicardi, bajo el nombre de Verdaguer. Agregaré que también pudo Martín Aldao resumir los diálogos. Al continuar el autor el párrafo empezado por su personaje tendría ocasión excelente para hacer resaltar la tontería de las conversaciones. Tontería exagerada por Aldao, creo, pues en la realidad de la vida es imposible que aquellos abogados, médicos, literatos y hombres de mundo

no tengan alguna vez una frase original, o irónica, o paradójal, o que revele una visión propia o interesante de las cosas.

Aldao no ha creado almas ni ha escrito un libro realmente humano. Con todo, el valor literario de «La novela de Torcuato Méndez» me parece considerable. He alabado ya su composición y ahora quiero alabar su estilo. Aldao ha logrado resolver un problema que muchos escritores jóvenes argentinos persiguen sin haberlo conseguido sino en parte: reunir el más puro casticismo a la elegancia, la precisión y la armonía francesas. Se dirá que en el libro de Aldao no hay en realidad *estilo*, que su prosa no tiene carácter ni personalidad. No importa. Aldao ha prestado un verdadero servicio a la literatura americana demostrando cómo se puede poner las cualidades francesas al servicio de un buen castellano. Además tengamos en cuenta que es la primera novela de su autor y que forzosamente ha debido sentirse esclavo de cuanto constituye la técnica del género. Creo que en un próximo libro, independiente ya de las trabas que sujetan a todo novelista incipiente, realizará Martín Aldao obra más humana y profunda que «La novela de Torcuato Méndez».

“Blasón de plata”

Ricardo Rojas, que aun no tiene treinta años, ha publicado ya, contando su «Blasón de plata», ocho volúmenes. No todos estos volúmenes son *libros*; la obra valiosa de Rojas está en «El país de la selva», en «La restauración nacionalista» y en este flamante «Blasón de plata».

Rojas es orgánicamente un ideólogo. En este país, donde los escritores tienen escaso apego a las ideas, tal vocación le caracteriza. Su obra, pues, lejos de ser puramente literaria, se acrecienta en mérito por su haber ideológico. Salvo en «La restauración nacionalista», donde el pensador predomina claramente sobre el literato, en los libros de Rojas las ideas sólo forman el fondo íntimo; y a veces no aparecen visibles, — disimuladas, como están, por el exceso literario. Pero tan ideólogo es Rojas, que se inició en las letras — cosa singular tratándose de un adolescente — con un poema ideológico: «La victoria del hombre». La inclinación de Rojas a la elegancia, su amor al estilo, y su carencia de pedantería, le hacen dar a sus libros aspecto literario. Así este «Blasón de plata» que, siendo fundamentalmente un libro de ideas, resulta la obra de un literato y de un poeta.

Pero antes de seguir, permítaseme un paréntesis. No basta que un libro contenga ideas para ser la obra de un ideólogo. La aptitud ideológica es el raro don de sacar ideas de todos los asuntos y las cosas, aun de los más triviales; es una habilidad especial para manejar las ideas, mezclarlas,

extenderlas, usándolas como si fuesen barajas: es, también, una elegancia del espíritu. El ideólogo no es jamás un pedante. Aquél gusta de las ideas en libertad; el pedante las quiere ordenadas y clasificadas.

La ideología de Rojas — continuando — es más que psicológica o moral, política. Se trata de un espíritu práctico, de un hombre de acción que filosofa sobre múltiples cuestiones que atañen a la sociedad. Le interesan los grandes problemas sociales, los destinos de los pueblos, la educación, los sentimientos colectivos. No es un psicólogo del subjetivismo, o para decirlo mejor, un «intimista», sino un pensador político. Y así, en más de un sentido, es un descendiente espiritual de Alberdi y de Sarmiento. De su vago socialismo de los veinte años, Rojas ha pasado, después de la pequeña y feliz evolución que necesitaba, a ser apóstol y verbo del actual movimiento nacionalista.

«Blasón de plata» es una historia espiritual de las tierras argentinas. Según el autor, existe en las Indias un absorbente y creador espíritu territorial. Este espíritu se encarnó en un principio en la primera generación de hombres producidos por las tierras de América, es decir, los indios; después, en la segunda generación, que son los criollos de la colonia y de la independencia, descendientes de indios y de españoles; y, actualmente, se encarna en los argentinos de hoy, que procedemos de argentinos y extranjeros. Estas tres generaciones han nacido de la misma tierra y del mismo ambiente. Las une no sólo la raza sino el espíritu común de las Indias. En la vida social y política el espíritu de estas tierras se ha manifestado: en los indios al defender el suelo contra el conquistador; en los criollos al luchar por la libertad contra los realistas; en los federales al declararse por la constitución contra los unitarios, y en los nacionalistas actuales al proclamar la autonomía espiritual contra el exotismo. Indios, criollos, federales y nacionalistas obedecen al espíritu territorial; y conquistadores, realistas, unitarios y cosmopolitistas representan fuerzas exóticas que han pre-

tendido siempre dominar en estas tierras, pero que siempre fueron vencidas por las varias formas de patriotismo que revestía el espíritu territorial.

Rojas comienza su libro interpretando las viejas leyendas sobre nuestras tierras, sobre las ciudades maravillosas, sobre las razas primitivas, sobre el río magnífico «cuyas aguas bautizaron a nuestra estirpe con el nombre argentino»; establece cuál fué la ancha extensión de nuestro territorio y cómo algún día los pueblos que se apartaron volverán por sí mismos al cauce primero; relata las singulares opiniones sobre el origen de los indios, la diversidad incontable de las razas y su condición hospitalaria; comenta la profecía del Himno de Nezahualcoyotl, según la cual los indios serían atacados por un pueblo extranjero, morirían y serían olvidados, «trágico presagio de los halos lunares que descifraron los llaycas del Cuzco» y «que sólo en dos de sus partes se ha cumplido: el círculo de sangre de la guerra y el círculo de sombra de la muerte», pues «la tierra que habla por la voz de los poetas ha evitado que se realizara también el círculo de humo del olvido»; demuestra cómo el indio ni fué exterminado totalmente ni desapareció y cómo indianizó al alma del conquistador mientras éste hispanizaba su gobierno social, y cómo el espíritu de las tierras argentinas pasaba al hijo del hombre blanco por la carne terrena de las madres indias. Luego, entrando más en la historia, refiere, después de evocar la silueta del antepasado conquistador, la muerte simbólica del cacique Oberá, visionario cuyo «divino progenitor de quien hablara era el Sol de las Indias» y cuya madre inmaculada que lo concibiera y alumbrara era «la tierra indiana, virginal y fecunda». En seguida vuelve a insistir sobre nuestro origen indiano, nuestra comunidad espiritual con el indio, y señala la forma en que fueron diferenciándose las poblaciones urbanas y rurales, proponiendo al fin su síntesis de «exotismo e indianismo»; explica cómo todas las razas y sus mestizaciones varias se armonizaron por el indianismo en un mismo ideal de patria.

Sigue el autor la ruta de la historia, y al llegar a la emancipación argentina afirma que ésta significó en sólo una década: «La exaltación de la conciencia indiana hasta las alturas del heroísmo, la toma de posesión de su territorio americano, la fusión ideal de todos los hombres nacidos en tan enorme territorio, la redención simultánea del criollo blanco excluido del gobierno, del indio cobrizo abrumado por la servidumbre, del hombre negro explotado por la esclavitud.» Y comprueba que «lo que unió a estos hombres diversos por la raza, la genealogía, el color, la cultura y las clases sociales, fueron la comunidad de la tierra y la comunidad de ideal», mediante el credo americano forjado por los nativos de selección, y que «las muchedumbres aceptaron porque daba una conciencia, un rumbo, una liberación, un orgullo y una esperanza al instinto territorial de los nativos». Finalmente, después de comentar el himno patrio, cuya segunda estrofa parece escrita adrede para probar su tesis; de evocar a Castelli proclamando en las ruinas de Tiahuanaco la unidad histórica y territorial de los pueblos indianos, y de recordar a aquellos indios mohanes que al ofrecer sus tierras a todos los hombres se constituían en precursores del preámbulo de nuestra Constitución, concluye afirmando que nuestra obra emancipadora está incompleta, que «el indianismo vese hoy otra vez amenazado por fuerzas exóticas y enemigas y que los hijos del Plata triunfarán definitivamente».

Como se ve, «Blasón de plata, tiene una gran unidad. Estas evocaciones y meditaciones de Ricardo Rojas sobre el abolengo de los argentinos van siguiendo la senda de la historia, como un viajero artista y poeta que, marchando junto al curso de un río, de cuando en cuando se internase algún trecho en las selvas ribereñas para solaz de su alma, o se pusiera a contemplar la maravilla de los paisajes que recorre o a escuchar tranquilamente los rumores de la noche. Además, no sólo tiene este libro una unidad de asunto o doctrinal, sino también unidad de emoción, de patriotismo

y de estilo. Yo no sé si al lector le ocurrirá cuando lee versos definitivos pensar que las palabras que los forman han estado unidas desde la eternidad, que el poeta no ha hecho sino descubrirlas y que no pueden estar unidas de otra manera. Pues lo mismo me ocurre con este libro. Se diría que tantas leyendas, hechos, sucesos que en él se mencionan han estado siempre unidos para explicar la tesis de Rojas, y que es incomprensible que, antes que él, otro autor no los haya observado. Aquellos que niegan que los argentinos actuales tengamos en su absoluta mayoría ascendientes indígenas, deben sentirse turbados ante los hechos que alega Rojas, entre los cuales no es el menos importante la estrofa de nuestro himno nacional, donde se ve que los criollos de hace un siglo se sentían y declaraban hijos de los indios.

Sí; todos tenemos algo de indios, aunque no seamos indios precisamente. Los indios y nosotros hemos experimentado «el genio caracterizante de las comarcas indianas», como dice Rojas. En «Blasón de plata» se afirma que «nuestra emoción ante los países natales ha de ser siempre idéntica a la que turbara el alma ingenua de los indios»; que «nuestra pampa, nuestra montaña, nuestra selva, nuestros ríos, nuestros árboles, nuestras aves, nuestras fieras, fueron espectáculos familiares a sus ojos», y así «el hallazgo con que ellos les bautizaron dura para nosotros en la palabra o en la emoción»; que las canciones que arrullaron la infancia provinciana del autor «brotaron de los charangos y las queñas indios»; que de los indios nació el caudillismo y la monotonía; que muchas de sus palabras se han incorporado a nuestro idioma, y que algunas de las costumbres y algo del carácter del indio perdura todavía en los argentinos actuales.

La síntesis de «indianismo y exotismo» viene a sustituir, según Rojas, la síntesis de Sarmiento: «Civilización y barbarie». Esta última es ahora inexacta y sobre todo encierra cierto sentido desdeñoso para los nativos. Exotismo e indianismo son las dos tendencias visibles que luchan en el país.

El indianismo en la raza es el nacionalismo en la política. Todo, pues, lo que tienda a defender nuestra autonomía espiritual es indianismo. Se manifiesta esta tendencia en el poeta que canta las cosas de la tierra, en el pintor que interpreta los paisajes nativos, en el maestro que exalta a sus discípulos en el amor a la patria, en el legislador que limita o prohíbe las inmigraciones exóticas, y, en fin, en todos aquellos que tratan de conservar lo argentino específico y de luchar contra el exotismo.

Las ideas de Rojas no son todas nuevas, pero sí eficaces. En «El diario de Gabriel Quiroga», publicado en Julio de 1910, expresé algunas de sus opiniones. Establecí nuestro origen indígena; afirmé nuestra comunidad espiritual con el indio atribuyéndola al común ambiente de las tierras de América; consideré al caudillismo y la montonera como una rebelión de lo argentino contra lo extranjero, a los federales como representantes del alma argentina y a los unitarios como europeizantes; sostuve que la vieja alma nacional sobreviviría en las provincias y que ella habría de triunfar al fin, formando un pueblo con alma y carácter propios. ⁽¹⁾ Rojas mismo, en «La restauración nacionalista», ha defendido casi idénticas doctrinas, y muy pocas observaciones hay en el «Blasón de plata» que no se encuentren en aquel libro. Su misma síntesis de «exotismo e indianismo» se halla allí íntegramente, aunque inexpresada. ¿Quiere todo esto decir que «Blasón de plata» es un libro innecesario? Nada de eso. No es innecesario ni en la obra del autor ni para el alto fin que en sí lleva. En la obra del autor señala la cumbre a que han llegado sus talentos. Ningún libro de Rojas está

(1) No pretendo aquí alegar la prioridad de mis observaciones y opiniones, sino demostrar, con un ejemplo, cómo muchas de ellas estaban en el ambiente. Pero Rojas—que es el verdadero iniciador, o mejor dicho *revelador* de nuestro nacionalismo y el primer escritor que intentó seriamente analizar la conciencia nacional—ha hecho lo que nadie, vale decir: ha sabido unir los datos dispersos, interpretarlos, y construir una doctrina.

mejor planeado, mejor escrito, mejor hilvanado. Ninguno causa tanta emoción ni tanto deleite. Ninguno presenta la misma unidad total. Es un libro personal, vigoroso, sincero, inspirado. No debe nada a nadie, si no es a su propio autor. Hay en todo él un grande amor a la patria y se diría que vientos proféticos hacen vibrar sus páginas. Además constituye para el pueblo, a quien va dirigido, una enseñanza y un ejemplo.

Está escrito en estilo numeroso, fácil, elocuente, musical, quizás en exceso sonoro y oratorio. Es la prosa de un maestro, aunque no es la prosa que debe estimarse en más. Yo prefiero desde luego la prosa viviente, jugosa, sin énfasis ni empaque alguno, la prosa sin literatura y que es toda precisión y energía. Pero esta preferencia no me autoriza a desdeñar esta otra, que, bien manejada, puede dar admirables resultados. Tal es el caso de Rojas. Se ha acusado a Rojas de usar un estilo en exceso retórico, sobre todo en «Blasón de plata». La acusación me parece injusta. Rojas no es un retórico. Sus libros han nacido, no de otros libros, que es lo que caracteriza a la literatura retórica, sino de fuentes vivas. «El país de la selva» procede del pueblo, de sus costumbres y tradiciones. Es un documento para el estudio del *folk-lore* argentino. «Blasón de plata» ha surgido de las entrañas mismas de nuestra raza y de nuestras tierras. ¿Pueden ser retóricos tales libros? Además lo retórico huele a academia, a lugar común, a frialdad. «Blasón de plata», que emociona, ¿puede ser un libro retórico? El estilo de Rojas es altisonante, algo enfático, siempre lírico, pero ello no implica la calidad de retórico. Además, las indicadas características no son malas, al contrario; el caso es saber usarlas. Y Rojas lo sabe, pues tiene el sentido de la adecuación. Yo estoy seguro de que él jamás escribiría una novela en la prosa de «Blasón de plata».

También he oído decir que Rojas imita en su estilo a Lugones. No comprendo semejante afirmación, pues me parece difícil encontrar dos estilos más distintos. ¿Qué

tiene que ver la prosa clara, perspicua, sonora, musical de Rojas con la prosa oscura, sintética, sinuosa, enérgica y no siempre musical de Lugones? Es cierto que Rojas emplea a veces ciertas formas sintáxicas cuya invención se atribuye a Lugones. Pero tales formas — que entre paréntesis son del peor gusto literario — se hallan en todos los libros de nuestros escritores jóvenes. No son nuevas, sino de vieja alcurnia castiza; pero el modernismo las ha puesto en boga. En los autores clásicos, en Quevedo, por ejemplo, las leemos semejantes. Gerardo Lobo tiene tales frases que parecen escritas ahora, y el Padre Isla, ridiculizando el estilo de su época, pone en boca de Fray Gerundio y de otros personajes de su libro admirable, párrafos enteros que con simples retoques podría firmar Lugones. Lugones, pues, no ha inventado dichas formas sintáxicas; lo que ha hecho es sistematizarlas.

«Blasón de plata» es un ejemplo de que nuestra nueva literatura no siempre procede de la francesa. Esto debe regocijarnos. Es un libro americanista que ha de ser leído con fervor en todos los países de habla española. Por él se induce cuánto tenemos de común los hispanoamericanos. Nuestros ideales son los mismos, nuestras razas y nuestras tierras son idénticas, nuestros problemas son semejantes. El libro de Rojas sugiere muchas consideraciones en tal sentido y en otros sentidos, pero no es posible alargar más este artículo. Comprobemos, para concluir, que Ricardo Rojas, por sus altos ideales y su tenacidad en sostenerlos, por la intensidad de su labor, por su patriotismo, por su amplitud y su profundidad espiritual, por su fe, por la belleza de su estilo, por su vasta cultura, por el don de comprender las relaciones ocultas de las cosas y los seres, y, finalmente, por su latina intrepidez, es un gran escritor, una figura literaria que honraría a cualquier país.

Rubén Darío

Tenía yo veinte años cuando leí por primera vez «Prosas profanas». Mi afición literaria comenzaba por entonces, mi cultura era escasa, mi sensibilidad no estaba educada todavía, y, naturalmente, no comprendí los versos de Darío. Volví a leer otra vez aquel libro, y después otra, y no recuerdo cuantas veces lo leí. Sólo sé que poco a poco me fué penetrando en el alma aquella poesía maravillosa, y que llegué a hacer de ella, en el fervor apasionado de mi juventud, la más exclusiva y violenta de mis predilecciones literarias.

Ninguna obra de escritor ha llenado tanto mi ensueño y mi vida como la de Rubén Darío. Si pudieran contarse las horas que he vivido leyendo los versos del poeta admirable, las horas infinitas en las que prolongado en mi contemplación el encanto de su poesía, las horas en que he hablado de él para defenderle o explicarle, se sumaría, agregando una a una, muchos meses. Darío ha sido para mí, en mi juventud, una presencia continua y absorbente, y he vivido, durante largos años, en comunión espiritual con su obra fecundante y prodigiosa.

Mi opinión sobre el valer de la obra de Darío, no es ahora la de hace diez años. Su innovación en la lírica — me refiero más al idioma y al alma de su poesía que a la técnica de su verso — fué útil y trascendental, pero la influencia del renovador fué en gran parte nefasta; y en cuanto a su labor de poeta, hay en ella mucho, muchísimo de deleznable.

Darío, sin quererlo, evidentemente, ha conducido a los jóvenes a la extravagancia y a la ridiculez, al literatismo, a desdénar la cultura científica y filosófica, a desviarse de la observación directa de las cosas y de los hombres. A causa de él, América se ha poblado de cisnes, de faunos, de marquesas versallescas; y los sueños de negros que, desde Méjico al Plata, estaban adormecidos, despertaron al conjuro de sus versos y desbordaron sobre el Continente.

Pero al lado de esto, ¡cuánto debemos a Darío! El nos enseñó que cada palabra tenía un valor musical; él aumentó el dominio de la sensibilidad; él nos hizo ver que la poesía era un arte serio, no un ejercicio de retóricos; él modernizó nuestra lengua e inició la formación de un castellano nuevo, y él, al propagar la obra de tantos grandes escritores extranjeros desconocidos, fué un profesor de cultura.

Nuestra deuda a Darío es mayor, sin embargo, en el terreno sentimental y subjetivo. Jamás poeta alguno puso tanta belleza en nuestros sueños, tanta armonía en nuestras quimeras, tanta música suave en nuestra alma, tanto dolor profundo en nuestro corazón. Ningún poeta, en el idioma castellano, fué tan hondo y tan humano como él, y ninguno se acercó a aquella cumbre de belleza a que él llegara en sus «Cantos de Vida y Esperanza». Ha sido, en una palabra, el más grande poeta de nuestra raza.

Hugo de Achával

Pocas veces la muerte de un hombre joven me ha impresionado tanto, como la de Hugo de Achával. No tenía con él amistad íntima; pero mi fe en sus talentos era tan firme y tan grande, que lloré su desaparición prematura, en plena juventud y en pleno esfuerzo, como la de una gloria próxima que la patria perdía.

Conocí a Hugo de Achával hace cinco años. Nos vimos por entonces pocas veces; luego él se marchó a Europa. Corto fué su viaje, y apenas había regresado, cuando, en contestación a una encuesta de la revista «Nosotros» sobre el valor del «Martín Fierro», tuvo para mí,—que, en su concepto, había elogiado hartó excesivamente el poema de Hernández y que, en otra revista, condenara la influencia entre nosotros de la literatura italiana, que él tanto amó —, una breve frase irónica que me produjo verdadera mortificación. Muy poco después publicó en «La Nación» un artículo sobre los actuales griegos, y no obstante aquella frase que me agraviara, nuestra por entonces escasa relación, y lo diferente, si no opuesto, de nuestras tendencias y simpatías literarias, encontré en su bella página la promesa de un gran escritor. Eran las primeras líneas de Achával que yo leía, y contento

(1) Esta página aparecerá como prólogo a un volumen en que la familia de Hugo de Achával ha reunido cuanto se publicara con motivo de la muerte del joven escritor.

y feliz, como las otras veces, desgraciadamente pocas, en que he hecho un hallazgo semejante, propagué mi opinión siempre que pude, con la sinceridad y el entusiasmo de una segura convicción. Mis palabras producían cierto asombro, lo que no era de extrañar, pues Achával tenía apenas veintiún años y, naturalmente, no se le conocía ni apreciaba aún como escritor; y recuerdo que hasta sus amigos sonreían de mi «exageración», al oírme afirmar que quien había escrito el párrafo final del artículo sobre los modernos griegos poseía un extraordinario sentido de la prosa artística, y que, sólo por ello, se revelaba un futuro y admirable maestro del estilo.

Refiero estos detalles, no para exhibir mi imparcialidad ni mi acierto, sino para mostrar cuán visibles eran el talento y el arte de este escritor, que, a pesar de haberme él atacado, a pesar de la diferencia de edad y de orientaciones literarias, se imponían a mi criterio con tan inmovible evidencia.

Más tarde, con motivo de las reuniones del Directorio de «Nosotros», estrechamos nuestra relación, que fué creciendo incesantemente hasta que su destino triste lo ocultó para siempre a nuestros sentidos en el misterio eterno.

Pero yo he amado en Hugo de Achával no solamente sus dones literarios sino también la nobleza, la rareza, por lo tan poco comunes, de sus cualidades personales.

Era caballeresco, generoso, idealista, bueno. En su alma no había lugar para la envidia ni para la vanidad, sentimientos que parecen anexos a la condición de escritor. Nunca le oí hablar mal de sus colegas, y creo poder afirmar que ni le molestaban los triunfos ajenos ni le envanecían los propios. Su desinterés era ejemplar, y ello queda evidenciado en el género de sus estudios y sus escritos. No le preocupaba la *réclame*, y vivía consagrado al amor de la antigüedad helénica, arduo y noble sendero que no podía llevarle a los grandes éxitos. Trabajó intensamente, y, dada la índole de sus trabajos, la enfermedad que consumía sus fuerzas, y la

edad en que murió, nos ha dejado una obra considerable. A los veintiséis años, ¿cuántos escritores argentinos realizaron una labor de la belleza y la importancia que la suya? Sus escritos podrían llenar dos volúmenes. Pero no serían dos volúmenes de improvisaciones y de páginas imaginativas, sino de prosa trabajada y apretada, de evocaciones y de ideas que reclaman del escritor una cultura sólida y un largo estudio. A las cualidades personales que he mencionado, podría agregar su ecuanimidad, su austeridad, su condición sincera y sencilla, y aquellos sus modos distinguidos y cordiales que revelaban su abolengo ilustre. Y más aún diría si el espacio y el tiempo me lo permitieran; pero no quiero olvidar un detalle admirable que presenta su carácter de cuerpo entero. El joven escritor Alvaro Melián Lafinur, en una página llena de talento, de emoción y de generosidad, reveladora también de un futuro maestro del estilo, ha referido cómo Achával, ya gravemente enfermo, se había obstinado en dar su conferencia sobre Fídias, «porque lo había prometido y tenía que cumplir». Esta conferencia, — los difíciles estudios preliminares, la labor para alcanzar la prosa plástica y musical en que expresara sus ideas, y hasta el esfuerzo que debió hacer para pronunciarla, — precipitaron su enfermedad. El tal vez presintió todo ello. Mas no importaba. ¡Había prometido y tenía que cumplir!

Pero si tales fueron sus méritos personales, no fueron menores sus aptitudes y sus virtudes literarias.

Tenía el don del estilo. Decir que trabajaba su frase como un orfebre, no es, en su caso, aplicar un lugar común. Seleccionaba las palabras como si fueran piedras preciosas, según su color, su brillantez o su dureza, y luego las engastaba pacientemente, cual verdadero artífice. Ciertamente que en ocasiones tomaba como legítimas algunas piedras falsas, y que el conjunto le resultó más de una vez abigarrado y de un colorido chillón; pero estas y otras faltas contra el buen gusto son inevitables a sus años y cuando se escribe como él, y ellas provienen del odio a las palabras vulgares y a las

frases sin armonía. Quien escribe sencillamente, sin la intención de expresarse en prosa artística, vale decir sin el propósito de combinar palabras musicales y bellas frases, no caerá en tales defectos si es prudente y mesurado; pero quien utiliza materiales tan brillantes y suntuosos como los de Achával, se expone a incurrir en graves faltas, — que los artistas perdonan y los gramáticos condenan sañudamente, — ya que el seguro gusto y la ciencia suprema del estilo sólo se adquieren del todo con una larga experiencia. Entre nosotros, cuantos han realizado prosa artística, desde Lugones y Larreta, para no citar sino los más notorios, cometieron análogos pecados contra el buen gusto que los que leemos en Achával. Además, estos defectos tan comunes a la literatura americana, proceden de la falta absoluta entre nosotros de tradición literaria, de que todo lo aprendemos y realizamos por nuestro exclusivo esfuerzo, de lo desordenadas y multiformes de nuestras lecturas, y quizá, quizá, de algo que todos hemos heredado del remoto abuelo indígena...

En cambio, ¡cuánta musicalidad encontramos en los escritos de Achával! Algunas de sus frases alcanzan una armonía perfecta, y, aún después de leídas, su música nos vibra en el alma largamente. Así estas frases, que aconsejo leer en alta voz, y cuya belleza me parece innecesario explicar:

... en la luz vespertina, el mármol pentélico adquiriría una pátina dorada semejante a las espigas maduras o a las hojas de olivo en el otoño.

... la procesión profana de los jóvenes que, hace quinientos años, se iban a Bizancio para aprender algo de literatura, de arte y filosofía griegas, realizando de paso el viaje de la Odisea, atravesando el Jonio azul y el glauco Egeo, divisan-do la Hélada santa y las islas de nombres armoniosos, viendo y viviendo en fin todo lo que ya habían soñado...

... de cuya estática eternidad el tiempo es sólo la imagen movible, cual la que de los astros las aguas del océano reflejan en las noches del mundo.

... si es verdadera esa sonrisa en la que yo he pretendido compendiar toda la belleza difundida en la creación, si en tu pupila existe una infinita síntesis del Cosmos...

... Una tarde del mes de Broedomión, a la hora en que el sol se inflama y se hunde en la bahía de Salónica después de iluminar las metopas y el frontón occidental del Partenón, dos hombres se separaban de la muchedumbre del Areópago, y, flanqueando el Lycabetos, seguían la ruta del sol filosofando con gracia.

Pero el sentido agudo de la plasticidad, de la música y del color de las palabras y de las frases, no era el único don literario de Hugo de Achával. Poseía una naturaleza rica, una alma vibrante y entusiasta, una envidiable pericia para mezclar las ideas con los relatos y las evocaciones, una gran sensibilidad, y una profunda, poética y trascendental visión del pasado. Veía a los grandes espíritus de las viejas edades que amaba, como si fuesen sus contemporáneos, se compenetraba con ellos, los hacía revivir ante nuestros ojos. Y todo ello debió realizarlo con placer exultante e íntimo, pues tal lo vemos detrás de sus páginas eruditas y melancólicas.

Muchas cosas más tendría que decir sobre Hugo de Achával. Pero no es éste el lugar. Sólo sí quiero asegurar, antes de concluir, que los elogios tributados a su talento por escritores y periódicos no son palabras piadosas ni exageradas, ni las ha dictado la sola consideración de su muerte en el mejor tiempo de su juventud.

En nuestro país no se estiman otras famas que las del político, las del médico, las del millonario, las que dan el abo-lengo. Sin embargo, todas ellas son vanas y transeuntes, y desaparecen al morir quien las disfrutara. La gloria del escritor y del artista, en cambio, es duradera, y ella vive después de la muerte en libros y en museos, y muchas veces perdura en el corazón de los hombres. Se me dirá que no todos los escritores, sino pocos, logran semejante inmortalidad. Así es, en efecto, pero yo opino que Hugo de Achával, si hubiera vivido veinte años más, y realizado, como era

probable, la obra que soñaba, habría sido uno de aquellos pocos escritores.

Por esto dije que consideraba la desaparición de Achával como la pérdida de una gloria próxima para la patria. Yo recibí la noticia de su muerte en estas sierras de Alta Gracia donde escribo las presentes páginas. Iba pronto a atardecer, y las montañas, intensamente azules, todavía destacaban su belleza sobre las sombras invasoras. Y al saber que el espíritu admirable de Hugo de Achával había partido de este mundo, sentí como si alguna de aquellas sierras azules se hubiera hundido repentinamente en la eternidad.

La moralidad de “La maestra normal”

Señor Director de «El Pueblo»:

He leído en ese diario, en un artículo aparecido hace algunos días, sobre mi reciente libro «La maestra normal», algunas apreciaciones de índole por cierto no literaria, que quisiera rectificar. Si se tratara de objeciones meramente literarias no las contestaría. Mis libros han sido siempre muy discutidos, sin que jamás respondiese yo a los ataques de que era objeto. Realizo mi obra serenamente, sin preocuparme del gusto ni del juicio del público; sé cómo cambian las preferencias y las doctrinas estéticas, y tengo la certeza de que sólo la posteridad podrá juzgarme con acierto. Pero cuando se trata de moralidad, es distinto, pues tales objeciones me afectan personalmente.

Dice el artículo de «El Pueblo» que mi libro «adolece de cuanto la decencia universal ha fustigado en Zola». ¿No le parecen al señor director injustas tales palabras? ¿No le

El diario católico «El Pueblo», que aparece en Buenos Aires, publicó, sobre «La maestra normal», un juicio anónimo donde, entre otras cosas que revelaban la incomprensión del articulista, se me llamaba pornógrafo. Protestando contra semejante calificativo, envié esta carta al Director de «El Pueblo», quien tuvo la gentileza y el bello gesto de publicarla. Pero la llenaron de notas: notas ridículas y tontas, que ostentaban una pretenciosa ignorancia de cosas literarias, y algunas de las cuales no habían sido escritas, visiblemente, de buena fe.

parece excesivo que, más adelante, se me llame «pornógrafo»? Quien eso ha escrito, demuestra no haber leído a Zola, pues en semejante materia el autor de «La maestra normal» nada tiene de común con el de «La bestia humana» ⁽¹⁾. Zola, en efecto, lo describe todo, y sin elegir su vocabulario. Ahonda en las más grandes inmundicias e inmoralidades. ¿Y qué hay de inmundo en «La maestra normal»? En el fondo se trata de un idilio de dos seres libres, — pues son solteros —, idilio nada brutal, ni meramente carnal; hay en él poesía, sentimentalismo, arrepentimiento. La protagonista cae, y el hecho *no está descrito*. Hay un aborto provocado, y no solamente se le pasa por alto, suponiéndolo ocurrido entre un capítulo y otro, sino que ni siquiera se emplea la palabra *aborto*. ¿No es éste un caso de discreción?

«La maestra normal» no es un libro «para niñas», sin duda alguna; quiero decir para niñas de diez y ocho años. ⁽²⁾ Hay en mi novela algunas páginas sensuales y algunas crudezas. Pero ese sensualismo no es del libro, sino de los protagonis-

(1) No quisiera que en estas y en las siguientes palabras se viese una intención hostil hacia el gran escritor. Respeto a Zola, y creo que él, a la par de Flaubert y de Daudet, nos ha enseñado, a los escritores actuales, a construir nuestras novelas. Por lo demás, en sus libros no hay verdadera pornografía ni siquiera sensualismo. Es crudo, sí, y brutal, y ordinario y sucio; pero no se saborea, como pudiera hacerlo un Trigo cualquiera, en el relato de escenas pecaminosas. En cuanto a la ausencia de sensualismo, baste recordar la afirmación de Anatole France, según quien el naturalismo murió por exceso de castidad. Los timoratos y los hipócritas atacaron sañudamente a Zola, como atacarán a todo escritor que retrate con verdad, con sinceridad, con amor, esa cosa compleja y vasta, miserable y bella, trágica y risible, repugnante y pura, brutal, doliente, apasionante que se llama la Vida.

(2) Las niñas, por cuya virtud vela tan celosamente «El Pueblo», diario pudibundo y exiguo como una hoja de parra, ven en los cinematógrafos cuanto hay que ver y oyen en los teatros cuanto hay que oír, no obstante las prohibiciones de aquel diario, que ha establecido una amena clasificación para juzgar la moralidad de las piezas teatrales. No tienen, pues, de qué asustarse si leen «La maestra normal».

tas. Los demás personajes nada tienen de sensuales. La escena menos púdica es aquella en que la protagonista recuerda sus momentos de amor. Se trata de dos o tres parrafitos, escritos muy literariamente, quiero decir en forma lírica y sin crudezas ni detalles de ninguna índole. Y bien: ¿quién puede asustarse por leer una escena de malos pensamientos?

Si el articulista quiere velar por el pudor — la honestidad ha debido decir, — de la mujer argentina, tendrá que prohibirle toda lectura, empezando por la Biblia y los grandes maestros españoles. Las «niñas» no deben leer novelas, pues no hay casi gran novela que, juzgando con criterio exigente, puedan leer. «Madame Bobary», «Ana Karenin», «El primo Basilio», «Germinal», «Las ilusiones perdidas», «Bel Ami», es decir, las obras maestras de Flaubert, Tolstoi, Eça de Queiroz, Zola, Balzac y Maupassant, respectivamente, deberán ser rechazadas. ⁽¹⁾ El novelista debe ante todo dar la sensación de la realidad, reflejando su visión de la vida. ¿Y cómo pretender que un artista tenga de la vida el mismo concepto rosadito y trivial que las alumnas de la Santa Unión? ⁽²⁾

«La maestra normal» está a mil leguas de la pornografía. Llamar pornógrafo a un escritor que no se complace en describir obscenidades, es ignorar por completo el significado de la palabra. Créame, señor Director, que yo también detesto la pornografía. Y no solamente por razones de moralidad, sino también por razones de arte. La obscenidad es muy poco literaria, pues no tiene «carácter». No es ni siquiera fea, pues lo feo tiene carácter y puede ser materia literaria.

Habla también el artículo, de *laboratorio* y de *hospital*

(1) Las infelices muchachas podrán conformarse, según el casto criterio de «El Pueblo», con las novelas de Carlota Braemé, con las de Ardel y, sobre todo, con las inofensivas y edificantes del señor Isaac Pearson.

(2) Aquí, «El Pueblo» comentó, en estos o parecidos términos: «si el señor Gálvez desprecia ese público que no lo busque». Pero, ¿acaso he buscado jamás, ese público ni otro alguno? Por lo visto la mala fe no es incompatible con el más enternecedor de los pudores.

¡Es sorprendente, señor Director! ¿Dónde están semejantes cosas en mi libro? Se trata, repetiré, de un simple idilio, y el aborto provocado que lo termina no aparece descrito.

Se me dice también, que solamente los estudiosos podrán leer «La maestra normal». Y los demás hombres, los que no son estudiosos, ¿no pueden leerla, pues? ¿Teme el púdico articulista que los malos pensamientos de Raselda perturben la inocencia del empleado o del hombre de negocios?

Todos los grandes escritores han escrito verdaderas obscenidades. Las de Shakespeare son tales que los naturalistas no las han sobrepasado. ⁽¹⁾ No hablemos de Rabelais, de Quevedo, de Cervantes, de Góngora, de mil otros. En el siglo XIX son precisamente los escritores católicos, que «El Pueblo» debe conocer y amar, los que se distinguen por su afición a las groserías y obscenidades. El admirable Barbey D'Aurevilly ha escrito «Las diabólicas», uno de los libros más impúdicos que conozco; Huysmans tiene obscenidades a montones, y hace obra de laboratorio y de hospital, aun en su magnífico libro sobre Lourdes; León Bloy es igualmente grosero y obsceno; Bourget se ha complacido en analizar los adulterios elegantes; y así otros grandes escritores católicos que pudiera citar.

Yo creía, señor Director, haber escrito un libro *católico*, aunque no de tesis ni tendencioso, pues no he violentado la naturaleza ni torcido el curso de las cosas para adaptarlas a un fin. Es un libro católico, porque en él se muestra el influjo de la religión sobre las pasiones y porque la historia triste de la protagonista envuelve una enseñanza moral y cristiana. ⁽²⁾ Si «El Pueblo» se hubiera limitado a condenar

(1) Doña Emilia Pardo Bazán lo demuestra, con notable erudición, en su libro «La cuestión palpitante».

(2) Al afirmar que «La maestra normal» es un libro católico, no tuve en cuenta para nada el ataque a la laicidad de la escuela que algunos han supuesto en mi libro. Repito lo que escribí en mi respuesta a Lugones: no he atacado a la escuela laica. «La maestra normal» es un libro católico porque está impregnado de moral católica. Es un libro católico, al modo que lo son los de Balzac.

las páginas sensuales de que hablé, advirtiéndole que el libro no era «para niñas», y lamentando sus crudezas, no solamente nada hubiera yo dicho sino que todavía aplaudiría. Pero considero injusto, extremadamente injusto que se me llame pornógrafo.

Saludo atentamente al señor Director y hago votos por la prosperidad de «El Pueblo».

En defensa de “La maestra normal”

Tenía resuelto no contestar jamás a ningún ataque contra un libro mío. Sé que a las críticas se las lleva el viento y que los libros quedan o se olvidan independientemente de ellas. Pero he aquí que Leopoldo Lugones, a propósito de un artículo de Unamuno sobre mi novela «La maestra normal», aparecido en estas columnas⁽¹⁾, embiste contra aquel libro. Es, por cierto, dado el prestigio y el valer de mi acusador, un caso excepcional que me obliga a no permanecer en silencio.

Mucho estimo a Lugones literariamente. Sus «Montañas del oro» encantaron mi juventud en aquellos tiempos en que los muchachos nos entusiasmábamos con lo que nadie entendía. Conozco toda su obra y hace poco, en la hoy extinguida «Revista de América», que dirigía en París mi amigo García Calderón y en la que yo escribía sobre libros argentinos, publiqué una elogiosa nota sobre «El libro fiel», en la que analizaba «El canto de la angustia»: la poesía más humana, sentida y clara que haya escrito Lugones. Como iniciador de la renovación literaria, los jóvenes debemos mucho a Lugones. Fué casi un maestro para nosotros. Maestro de decadentismos, de extravagancias a veces, pero maestro al fin. Le debemos respeto y gratitud, y dejo aquí constancia de ello.

(1) Este artículo fué publicado en «La Nación».

En «La maestra normal» no existen las dos tesis que ve Lugones. Yo no he querido tipificar al maestro, ni atacarle, ni combatir la escuela laica. Creo que una novela no ha de tener tesis. Y yo he escrito una novela, es decir, una obra de arte, no una obra de propaganda.

No hago estas declaraciones por falta de valor ni por adquirir simpatías entre los maestros; ni ello significa entonar mi arrepentimiento. Quienes conocen mi obra literaria saben hasta dónde llega el coraje de mis opiniones. Si afirmo que no he querido atacar al maestro ni a la escuela laica, es por razón de verdad y de justicia. Me duele ver cómo mis intenciones, que debieron ser claras para Lugones, han sido desvirtuadas. Y las antedichas declaraciones no las hago por primera vez. Desde el día en que apareció mi novela, hace ya siete meses, no he cesado de afirmar, al propio Lugones se lo dije una vez, que no tuve la más remota intención de atacar al gremio de maestros.

El lector, sin embargo, dirá: ¿Pero cómo Lugones ha visto en ese libro tales tendencias? Yo se lo explicaré. Pero vamos por partes.

Empecemos por mi supuesto ataque a la escuela laica. Las palabras que Lugones me atribuye son, en el libro, la expresión del pensamiento de un personaje. ¿Y no es verosímil, humano, hasta fatal, que una niña criada en un ambiente cristiano piense que si su fe hubiera sido intensa, no debilitada por la enseñanza sin religión, «tal vez» se hubiera defendido mejor, «tal vez» no hubiera caído? Claro que si se tratara de una porteña socialista, asistente a la «Sociedad Luz», el hecho sería falso; pero en la muchacha de mi libro es perfectamente lógico y verdadero. Pero, ¿cómo Lugones no ha comprendido que las palabras que critica no eran del autor, sino del personaje? ¿Será porque yo no advierto que ella «estaba pensando»? Me parece raro que Lugones, que habrá leído a Flaubert, a Zola, a Eça de Queiroz, ignore tan conocidos procedimientos de la técnica naturalista. Con el criterio suyo podría decirse que soy anarquista, pues el

seductor de la muchacha y verdadero protagonista de la novela, se manifiesta en aquel sentido en las páginas 248 y 249, dialogando con un camarada.

La novela de la vida real debe ser hecha objetivamente y el autor no ha de expresar opiniones de ninguna índole. Son los personajes los que hablan, no el autor. El liberal Flaubert creó al ridículo Homais, anticlerical terrible. En mi novela hay personajes católicos y liberales, anarquistas y nacionalistas y se discuten diversas ideas ⁽¹⁾. Yo no he manifestado una sola opinión en todo el libro, de acuerdo con la técnica naturalista, que era la que convenía a esta novela. Y no he dicho nada, ni en pro ni en contra, de la escuela laica, ni sé a qué podrían venir semejantes declaraciones. La escuela laica — buena o mala, que eso no me interesa aquí — es cosa incommovible entre nosotros, y nadie piensa en atentar contra ella. Por mi parte, acepto y cumplo las leyes de mi país, y como inspector de enseñanza he hecho respetar la laicidad de la escuela en un caso muy conocido y que no refiero para no alargar este artículo.

Pero algún lector exigente dirá que de todos los hechos se desprende alguna tendencia, aunque no tesis, y que la elección de ellos revela las intenciones del autor. Efectivamente; de la lectura de mi libro se desprende la necesidad de una orientación moral en la enseñanza. Siendo cosa establecida la escuela laica, creyentes y no creyentes deben convenir en la urgencia de crear una moral laica. Para los que no admiten los imperativos categóricos de la moral religiosa es preciso buscar otros imperativos categóricos. Pero el caso es que aun no se han encontrado los funda-

(1) Siempre me ha llamado la atención que en las novelas los personajes no cambien ideas ni discutan. Apenas si hablan sobre lo que interesa al asunto mismo del libro. Pero en la realidad no ocurre así. Es mucho más lo que hablamos y discutimos, que lo que hacemos. En «La maestra normal» se habla del normalismo, y unos personajes lo defienden y otros lo atacan, pero sin que ninguna opinión resulte en definitiva triunfante.

mentos de una moral laica. Un escritor francés — y esto parece una *blague* — los establecía en la necesidad de «conservar la cabeza». No conozco sino un ensayo serio de moral laica: el del doctor Augusto Bunge, en un libro que está imprimiendo. Pero tiene el inconveniente de basarse en el colectivismo, de modo que sólo será útil para los socialistas o para el caso de que la sociedad llegue a organizarse como ellos la desean. Una distinguida directora de escuela normal me manifestó una vez la dificultad de una enseñanza moral, por no tener en qué fundamentarla. ¿Por qué Lugones no consagra su talento y sus energías a la obra tan útil de hallar los fundamentos de una moral laica, de una moral para todos? La empresa es ardua, pero buscando, buscando, en alguna parte habría de encontrar la solución.

En cuanto al normalismo, repetiré que no he querido atacarlo. Albarenque, personaje del libro en quien se ha querido ver la encarnación del normalismo, no es una figura representativa por su exceso de particularidad. Al tratarlo irónicamente, me burlo de él, pero jamás del gremio. Respecto a los demás normalistas del libro, Lugones los ve vividores, serviles, embrutecidos y pedantes. Trece normalistas figuran en mi libro y sólo hay entre ellos dos pedantes y un servil. Podría demostrar, tomando personaje por personaje, que yo no les he atribuído vicios, ni crímenes, ni felonías, ni siquiera ignorancia. Pero sería demasiado largo y prefiero remitirme al lector. Que él juzgue.

Lugones, como otras personas, atribuyen excesiva importancia al título del libro y creen ver en él la intención de generalizar. Si se tratara de una obra docente o sociológica, el artículo determinado tendría acepción genérica, pero nunca tratándose de una novela. Los títulos «El mulato», «El santo», no indican que Acevedo y Fogazzaro se refieran a todos los mulatos y los santos habidos y por haber. «La» maestra es la de mi romance, y nada más. Razones de elegancia obligaban a no escribir: «Una maestra normal», lo que habría resultado feo, evidentemente.

¿Que hago ironías sobre algunos de los maestros que figuran en el libro? Es cierto. Pero también las hago sobre políticos, abogados y toda clase de personajes ⁽¹⁾. No pretenderá Lugones que el gremio de maestros sea intangible. Si por su respetabilidad y utilidad debiéramos no tocarlo, no se podría escribir nada. Molière burlándose de los médicos, Balzac poniendo en la picota a los periodistas, Zola tratando a los obreros con colores siniestros, caerían bajo el anatema de Lugones, pues médicos, periodistas y obreros, son, por lo menos, tan útiles y respetables como los maestros.

Y para que no quede la más mínima duda, declararé — con cierto desagrado, pues me es molesto mezclar mi carácter de funcionario en una cuestión que debiera ser puramente literaria — que como inspector de enseñanza no he hecho otra cosa, durante ocho años, que elogiar al gremio en conjunto. Mis amigos normalistas lo saben, y ahí están mis informes para probarlo. Yo no he tenido jamás reservas para alabar a los buenos maestros, que son muchísimos.

Lugones ha leído mi libro con prejuicios. Anticlerical violento y proselitista, ve clericalismo en todas partes, ¡hasta en el éxito de «Parsifal»! La maravilla wagneriana, obra inferior para Lugones, ¡es una invención de los clericales! Cuando se llega a este punto es fácil ver en cualquier libro una obra de propaganda clerical. Se dirá que no solamente Lugones ha entendido mal mi libro. Naturalmente. El rencor sordo, insistente, satánico, como hubiera dicho Huyssman, contra todo lo que huele a religión, no es propiedad exclusiva del señor Lugones.

Pero no obstante mi concepto tan favorable del magisterio, como leyendo a Lugones pudiera creer alguien que sólo yo he podido atacarlo, voy a transcribir tres opiniones de personas del mismo gremio, no sin antes recordar que un ministro de instrucción pública, hombre de positivo talento

(1) La ironía es una necesidad de la novela realista cuando no se trata de un asunto épico o muy dramático. ¿Cómo *levantar* la condición chata del relato de cosas vulgares si no es mediante la ironía?

y profesor universitario, quiso suprimir las escuelas normales. El eminente escritor Groussac, ex director y fundador de la escuela normal de Tucumán y ex inspector de enseñanza, ha escrito, en estas mismas columnas, hablando de la enseñanza de una escuela que visitara durante su viaje al Iguazú: «Ha de ser análoga, naturalmente, tanto en lo eficaz de la materialidad educativa como en lo pedestre y subalterno del espíritu, a todo lo que ha dado de sí entre nosotros, ese pobre normalismo primario, sin elevación ni amplitud, que desde hace 30 años se afana por «vulgarizar» (en el doble sentido del verbo), las cosas de la inteligencia, propendiendo a levantar la masa de abajo y rebajar el grupo de arriba hacia un mismo nivel de mediocridad.»

Víctor Mercante, maestro notable y reputado hombre de ciencia, habla de los maestros en una página transcrita en un folleto por la distinguida maestra Victorina Malharro. Mercante, en esa página que yo no me hubiera atrevido a firmar, clasifica a los malos maestros en 18 clases y acaba preguntándose: «¿Cuántos son así? Muchos; aunque no hay estadística que lo dé, la experiencia de su trato puede asegurar que de una deficiencia por lo menos de las anotadas adolece el 95 % de los que desempeñan cátedras.» Y la propia señorita Malharro revela, con un gran coraje y una sinceridad admirable, graves «entretelones de la escuela primaria».

Lugones me hace una objeción literaria de importancia, pareciendo decir que no he pintado bien la vida provinciana. Duda que la conozca y asegura que sólo estuve «una o dos» veces en La Rioja. Pues bien: he estado «siete» veces en La Rioja, he viajado por toda la república, soy provinciano y mantengo constantes relaciones amistosas con muchas personas del interior, de la misma Rioja. Para escribir las cuatro páginas en que describo las fiestas del Niño Alcalde, hice, por séptima vez, mi viaje a La Rioja, resignándome a 38 horas de tren, en pleno verano, y teniendo que soportar, en aquella ciudad, durante varios días, más de 40 grados a la

sombra. Toda la prensa del país; escritores distinguidos, en cartas o artículos; provincianos inteligentes, han declarado que el ambiente de mi novela es de una realidad casi fotográfica. Podría citar cincuenta opiniones; pero, ¿para qué?

Soy provinciano, dije, y mi cariño a las provincias lo he revelado en tres libros anteriores. Cuanto dice Lugones sobre el contraste entre la capital y las provincias parece sacado de «El diario de Gabriel Quiroga», y a dicho libro remito a quienes quieran conocer mi opinión sobre el alma y el valer moral de las provincias. En cuanto a La Rioja, mi simpatía hacia ella es muy grande y como lo reconoció «La Nación», y lo afirman escritores sagaces, he logrado revelar su poesía ⁽¹⁾ «Ese contraste que resulta entre la poesía vaga y nebulosa de esas ciudades, viejas antes de vivir, y la lucha de pequeños intereses y bajas y sórdidas pasiones, no es por cierto el menor encanto de su libro, tan interesante, tan animado, tan lleno de observación», ha escrito Ricardo Jaymes Freire, cuya autoridad de alto poeta nadie osará negar. Me gustó tanto La Rioja, desde mi primera visita, que en ella localicé mi novela. Y no sólo revelo miserias, como afirma Lugones. Describo el aspecto poéticamente melancólico de la ciudad, evoco sus noches, sus atardeceres, las serenatas, las vidali-

(1) Pudiera formarse un tomito, nada más que reuniendo todas las frases del libro que se refieren al encanto poético de La Rioja. Ciertamente es que también describo sus pobreza. Pero, ¿qué mal hay en esto? Y acaso, en estos pueblos, ¿no es la pobreza un encanto más? En mi libro «El solar de la raza» he hablado de la miseria de Sigüenza y de Segovia, y a nadie se le ha ocurrido decir que yo ataco a España. Algunos personajes de «La maestra normal» se expresan desfavorablemente con respecto a La Rioja. Pero, ¿qué personajes son? Gabriel Quiroga, Julio Solís y otros personajes inteligentes del libro hablan con cariño de La Rioja. ¿Y quienes hablan mal de ella? Dos *guarangos*: Galiani y el comisionista, y una infeliz que se cree mujer superior porque lee novelas en francés. En los libros que reflejan la vida, pasa como en la vida misma: las opiniones que valen son las de los Quiroga y los Solís, no las de los Galiani y otros espíritus inferiores.

tas, la belleza criolla de sus mujeres, la gracia de las danzas nativas, el encanto de las músicas, la poesía sencilla y pobre de sus paisajes arrabalescos. ⁽¹⁾ Y en el Epílogo, en donde cada palabra, como es lógico, cobra casi un valor de síntesis, refiero que Solís, ante un amigo, habló «de la tristeza poética y profunda de La Rioja». Y agrego que «evocó las cálidas, las voluptuosas noches de verano, cuando el cielo se empolvaba de estrellas; las canciones de los ciegos; las serenatas, que ahondaban el misterio de las calles dormidas; los ojos de sus mujeres...»

En el largo artículo del señor Lugones hay algunas cosas graciosas — y una harto grave — que creo útil anotar.

Dice que yo me he encarnado en el inspector sumariante, afirmación curiosa, sólo comparable a la de aquel periódico que reunió todas las opiniones de todos mis personajes, cuya atribución pudiera perjudicarme, y las dió como mías con una frescura encantadora. El inspector sumariante es muy alto, y tiene «largos bigotes descoloridos». Idéntico al autor, como se ve... Además sólo dice lugares comunes, y es de suponer que de encarnarme en algún personaje de la novela, hubiera buscado el más inteligente y simpático; siquiera por vanidad...

Otra afirmación divertida es la de no haber encontrado en su vida una sola maestra inmoral ⁽²⁾. Yo creo, a pie jun-

(1) Mi simpatía hacia La Rioja la he demostrado no solamente en libros anteriores, sino también en un artículo que publiqué en «Caras y Caretas», titulado «La ciudad humilde», y, lo que es más práctico, donando 50 volúmenes a su biblioteca cuando la dirigía mi excelente amigo don Luis Robín, actual director de la escuela del Azul, y cuyo testimonio invoco. ¡Pero si los mismo riojanos inteligentes y sensatos me han dado la razón! Otros riojanos, muy pocos, se han enfurecido. ¡Ah, mis buenos tarasconeses...!

(2) Probablemente, los complejos estudios a que Lugones se dedica, su Paleontología y su Geometría, su Griego y su Geología, su Derecho Internacional y su Música, para no citar sino una parte mínima de las materias sobre que suele escribir, le han impedido abrir los ojos para ver bien la Vida. En el Consejo de Educación, donde está empleado, pueden darle informes muy interesantes sobre

tillas, en la honestidad de las maestras, pero me parece también que han de ser todas ellas hechas a imagen y semejanza de las demás mujeres, que tendrán pasiones e instintos, que no estarán inmunizadas contra las malas herencias.

Además, no se puede hablar de inmoralidad en el caso de mi protagonista. Cae engañada, piensa que su amante se casará con ella, la precipitan en su caída mil circunstancias: una sirvienta imprudente y criminal, una amiga descocada y perdida. Todo el libro no es sino una justificación de la caída de Raselda, y no es posible tratar un personaje con más afecto.

No obstante — y esta es otra de las cosas amenas del artículo — dice Lugones que yo no tengo para ella una sola palabra «de compasión definida». ¡Pero, señor! desde hace 40 años están mandados guardar esos recursos ingenuos de compadecer, increpar, o animar directamente a los personajes. La cuestión está en que el lector sienta compasión, y que la sienta el lector sensible e imparcial de mi libro no hay duda.

Y ahora, lo grave: El señor Lugones que pretende defender al maestro, es quien le agravia en realidad. La escuela normal, según él, «comporta un peligro para los agentes de la obediencia» es decir, para el Estado, la ley, la religión; y afirma que esa escuela moderna «que existe ya en algunos puntos del país, y ello por mano de normalistas, suprime de sus métodos la obediencia». En dos largos párrafos habla de la sociedad que él sueña, sociedad sin gobierno, sin ley, sin Dios, sin justicia, y de sus palabras se desprende que el

casos de inmoralidad ocurridos no hace muchos años. ¿Y quién no ha oído hablar de miembros de consejos escolares que han hecho nombrar a sus queridas, profesoras y hasta directoras de escuela? En fin, para acabar con este punto tan enojoso, citaré el caso reciente, ocurrido en un pueblo próximo a Buenos Aires, de una maestra no casada que abortó en la propia escuela. Después de saber estas cosas, señor Lugones, ¿cómo va uno a creer que no hay maestras inmorales?

maestro es el órgano, agente o constructor de dicha sociedad futura. Todo esto, ¿cómo se llama en buen castellano? A estos maestros, agentes de una sociedad sin gobierno, ni ley ni justicia, ¿cómo habrá que designárseles? Contesté el lector. ¿Y qué dirán de esto los maestros patriotas, respetuosos de la ley, los maestros creyentes, que son muchos?

No, Lugones se equivoca. El magisterio argentino no va por semejante ruta. El maestro argentino ama la patria — no sólo al suelo, — a la patria con sus tradiciones, su historia, sus héroes civiles y militares, su Constitución, sus leyes generosas y liberales. El maestro argentino no es un enemigo de la ley ni un enemigo del Estado.

Sin duda lo que ha inducido a error al señor Lugones, es la existencia en Buenos Aires de un fuerte núcleo de maestros libertarios. Conozco casos muy interesantes. Hace poco una escritora socialista refirió el de una maestra que, en plena clase, aprobó el acto criminal de un anarquista que atentara contra la vida de un rey. Y se ha difundido bastante otro caso: el de un maestro que en un discurso de fiesta patria, para mejor, declaraba ante toda la escuela que la bandera argentina era un trapo vulgar y que los niños debían habituarse a mirar como únicos grandes hombres, como los solos héroes, a los apóstoles del internacionalismo. Yo no sé cuántos son los maestros anarquistas en Buenos Aires, pero sé que son muchos y sé donde se reúnen. Propagan sus ideas activamente y hacen prosélitos cada día. Constituyen un peligro para el estado, para la sociedad. Verdadera gangrena social son, dentro del respetable gremio, la fruta podrida de la canasta que las autoridades debieran exterminar una vez por todas. ¿Qué esperamos para tocar a rebato, para lanzar a todo vuelo, indignadamente, las campanas de plata del patriotismo argentino?

En el mismo artículo, Lugones ataca una vez más al socialismo. Aparte de que esta prédica es ya monótona en él, resulta, además, un tanto injusta. El socialismo propone una solución clara a la cuestión social y conoce los medios que

pueden llevar al mundo a una organización socialista. Lugones, en cambio, no hace sino destruir y hasta ahora nos ha ocultado los medios por los que ha de llegarse a esa sociedad ideal que él preconiza. Vamos a acabar por creer que no es sino una quimera de poeta. ¡Pero ojalá que esa quimera de su ensueño, para bien de él mismo, de la sociedad en que vive y del prestigio de la patria, no penetre malamente en otras almas ingenuas y que sus incesantes y violentos ataques a los dogmas de obediencia no fructifiquen en rebelión criminal!

Y al lado de esto, un desdén aristocrático y autocrático del sufragio universal, chocante en un hombre de este tiempo, en un argentino que ame a su país. El sufragio universal constituye, con todos sus defectos, la más alta fórmula democrática que existe. Lugones, que ya afirmara hace un año la superioridad de la monarquía sobre la república, ¿no teme que, por su odio al sufragio universal, algún mal intencionado lo acuse de ser un aliado eficaz de esos amos a los que tanto parece detestar, un servidor de la autocracia, un enemigo del pueblo?

Reitero, antes de poner la última palabra de este artículo, mi adhesión a la obra literaria de Lugones. Ya el lector ha visto cómo pensamos lo mismo respecto al valer del maestro normal argentino dentro de la enseñanza. Y espero que quedará cerrado el pequeño incidente periodístico que ha motivado este artículo. Estos escarceos literarios sólo sirven para una cosa: para perder el tiempo y hacerlo perder a los lectores...

Notículas sobre literatura argentina

Cada día se hace más indispensable una revisión de nuestros valores literarios. La ignorancia y el patriotismo han contribuido a que consideremos como grandes poetas y escritores, a espíritus mediocres y sin personalidad. Por otra parte, los retóricos, que siempre dominaron en la cátedra, han arrinconado en el olvido a escritores verdaderamente personales e interesantes, pero que no eran *literatos*. En los años actuales, se ha atribuido importancia desmesurada a ciertos políticos que entretienen sus ocios escribiendo, y en cambio se olvida, no sé si deliberadamente, a jóvenes de gran talento y valer. Estas notículas solo tienen por objeto contribuir a la revisión de nuestros valores literarios.

Cuando se habla de escritores argentinos, nunca se menciona al general José María Paz, y ni en los programas oficiales ni en los textos figura su nombre. Durante veinte años tuve en mi biblioteca sus «Memorias», sin que jamás, por no tener la menor idea de su valer, se me ocurriera hojearlas. Pero cierta vez, cuando preparábamos una antología que iba a editar «Nosotros», — obra trascendental que desgraciadamente no pudo ser realizada—abrí el primer tomo y me puse a leer. Mi sorpresa no tuvo límites. Hallé en aquellas páginas uno de nuestros grandes escritores, un hombre

que decía cuanto quería decir con una sobriedad, un vigor, una precisión únicas.

Paz no emplea casi adjetivos, y no hay en sus «Memorias», puede afirmarse, ni una palabra innecesaria. No hace digresiones, no se aparta de su narración bajo ningún pretexto. ¡Y qué admirable narrador es este hombre! Aquellas páginas en que describe su captura por las tropas del caudillo López, su viaje hasta Santa Fe, y los meses de su prisión en la Aduana, donde celebró su enlace, no se olvidan jamás. Quizá no tendrán mucho movimiento ni mucho color. Es una prosa tranquila, sin nerviosidades, y sin adjetivos ni verbos pintorescos, que es en lo que reside el color. Pero cuenta las cosas terribles y dramáticas que le ocurrieron, con un espíritu tan sereno, tan noble, con tanta sinceridad que su narración adquiere una elocuencia y una eficacia extraordinarias. Y lo más extraño me parece que, siendo un militar de escuela, no se detenga en describir batallas. Paz, como todo gran narrador, va a lo esencial. Solo toma en cuenta los acontecimientos importantes, y parece hasta olvidarse que es militar y que refiere sucesos propios.

Sus «Memorias» son también admirables porque revelan *un hombre*. Paz no es un literato, no es un profesional que conoce su *métier*; es *un hombre* en la acepción más vasta y humana de la palabra. Detrás de las páginas de este varón de Plutarco, vemos una verdadera personalidad, un espíritu sin artificios, una alma que se nos presenta desnuda, en toda su grandeza moral.

Las generaciones actuales no conocen a Pedro Goyena. Yo lo he leído hace poco tiempo. Cuando, por vez primera, recorrí sus párrafos, no les encontré casi ningún valer. Aquella prosa tan sencilla me parecía fría, pobre, sin matices. Pero a medida que seguí leyendo, empecé a gustarla. Pedro Goyena no ha realizado obra para desgracia del país. Apenas

si con sus artículos podría reunirse dos tomos. Pero su prosa es de una rara perfección. No ha habido, en la literatura argentina, una prosa más concluída y definitiva. Es sin duda por esto que Groussac dice de Goyena que fué el primer escritor de su tiempo.

El encanto de la prosa de Pedro Goyena reside en su línea. Es armoniosa, pero no oratoria; tan perfecta y serenamente armoniosa que jamás se perturba su ritmo. Es simple, sin adornos de ningún género, pero no escueta como la de Paz. Su elegancia llega a lo insuperable.

El defecto de esta prosa reside en su misma perfección. Así, es fría y carece de color; pero si tuviera color, por ejemplo, no tendría su noble serenidad, su clara transparencia y su tranquilo movimiento. Para concluir, agregaré que el estilo de este escritor no tiene nada de académico ni de afectación casticista. Es, sin embargo, muy puro y correcto, pero no encontraremos en él ninguna de las palabras y de los giros que entre nosotros caracterizan lo rancieramente castellano. Es un modelo de prosa argentina.

Mi generación miró a Miguel Cané con violenta y tenaz antipatía. Le considerábamos como un vulgar aficionado a las letras y como un espíritu mediocre. Eramos injustos e ignorantes. Ciertó que Miguel Cané realizó muy poca obra, pero; qué admirable narrador es, y qué fino espíritu! Su libro «En viaje» — una obra maestra en su género —, contiene las páginas más *civilizadas* de nuestra literatura. Su prosa corre limpia y sencilla, espontánea, elegante, sin un tropiezo. Miguel Cané, en cuanto prosista, es superior a casi todos los escritores de ahora, hombres retóricos e insinceros, que se expresan *en grandioso*, o *en fino*, o *en intenso*, según la preocupación de cada cual. Cané, como Valera y como doña Emilia Pardo Bazán, se preocupaba ante todo de decir bien lo que quería decir, y de decirlo natural y claramente.

Pero vale más que aquellos maestros españoles, por su elegancia; elegancia de línea, de vocabulario y de espíritu. Es además muy artista y muy evocador, y alterna, con maestría, toques de suave ternura y de humorismo amable. Tiene también una cualidad rara en su tiempo: color. Las páginas en que describe el viaje por el río Magdalena, las calles de Fort-de France, y aquella noche en el puerto, que termina con la danza bestial de los negros que cargaban carbón, son de un colorido y un interés extraordinarios. Si Miguel Cané, en vez de mariposear por la literatura, la política, la vida social y el periodismo, se hubiera concretado a realizar una obra literaria vasta y orgánica, sería el más grande de los escritores argentinos. Mostró aptitudes para serlo.

Opina el joven crítico español Andrés González Blanco, que doña Emilia Pardo Bazán es el precursor de la prosa artística en castellano. Pero yo creo que tal título corresponde más bien a nuestro Avellaneda. Nicolás Avellaneda murió en 1885, es decir, cuando la señora Pardo Bazán publicaba sus primeros libros; y algunas de sus mejores páginas son de 1865. Por otra parte, el estilo de Avellaneda está mucho más cerca de la prosa artística que el de la escritora española. En la de ésta, — no me refiero precisamente a la de sus últimos libros, — encontramos efectos de color, pero en la prosa de Avellaneda hay efectos no sólo de color, sino, lo que para el caso es más importante, de sonido. Pues, ¿qué es escribir en prosa artística, sino obtener de las palabras y de las frases sensaciones de color y de música?

Mario Bravo es el más vigoroso de los nuevos poetas argentinos, y en su único libro «Los poemas del campo y de la

montaña», se encuentran los versos más definitivos, precisos y evocadores de nuestra actual poesía lírica. El defecto de este libro era su artificio, su sequedad, y, sobre todo, el notarse a cada paso influencias muy notorias.

Pero con ser tan interesante y valiosa esta primera manifestación del talento de Bravo, lo es más aún, mucho más, su expresión lírica de estos últimos siete años. Apenas publicado su libro, la personalidad de Bravo surgió libre y entera en unas cuantas composiciones robustas y originales. En ellas y en muchas otras publicadas después, Mario Bravo se presenta como un poeta espontáneo, fuerte, natural, sencillo y conceptuoso. Pero su mérito más alto no proviene precisamente de estas cualidades, sino de la condición creadora del poeta. Porque Mario Bravo no se limita a producir los mismos géneros de poesía que sus antecesores y contemporáneos. Hace algo mucho más interesante, pues está creando una nueva poesía: *la poesía socialista*.

Antes de Mario Bravo, hubo escritores que intentaron hacer poesía socialista, y que creían de buena fe realizarla insultando a los burgueses y cantando el advenimiento de la sociedad futura. En los versos, ingenuos y ampulosos, de aquellos poetas, era inevitable comparar a la sociedad futura con la luz roja y magnífica del sol que nace, o con el turbión que, bajando de la cumbre, arrolla todo a su paso. Pero esta forma de poesía, no tenía nada que ver con el socialismo. Resabio mediocre y cursi de la literatura romántica, era esencialmente individualista. No había en ella carácter *social* alguno, y no respondía al espíritu del socialismo.

Yo creo que así como existe una estética individualista, existe también, aunque no haya sido definida, una estética socialista. La literatura socialista ha de ser, en primer lugar, democrática en su forma; su estilo, que se valdrá de palabras comunes y de giros naturales, estará lejos de lo académico, de lo convencional, de lo enfermizo y de todo aquello que responde a la fórmula del arte por el arte. Literatura para el pueblo, para *la masa*, encargada de reflejar sus hondos su-

frimientos y sus bellas esperanzas, rechazará las frases bonitas, el *sensualismo* del estilo, las convenciones de toda especie, las divagaciones y el lirismo, e irá a lo concreto, al hecho, a la Vida con su miseria y su hermosura, con su dolor enorme, con su brutalidad y su poesía. La literatura socialista debe ser sana, vigorosa, clara, objetiva y sencilla.

Todo esto lo encontramos en los versos de Bravo, en los que no se habla de la sociedad futura. En ellos, vemos las grandes multitudes, oímos sus rugidos y adivinamos sus ansias; palpamos los sufrimientos de los niños pobres; escuchamos las profundas tristezas y los vastos dolores que canta la miseria humana; miramos la futura grandeza de la patria, una patria nueva y fuerte, sin cañones ni injusticias.

Cualesquiera que sean las ideas políticas de quien lee a Mario Bravo, sus versos, si es persona sensible, le llegarán a lo más hondo del corazón. Yo he leído en el hotel de Alta Gracia, ante un auditorio de veinte personas, versos de poetas argentinos actuales. Y después de dos composiciones de Arturo Capdevila, nada conmovió tanto a las muchachas distinguidas y a los jóvenes nada literatos y nada socialistas que me escuchaban, como dos poesías de Mario Bravo: aquella breve página, robusta y épica sobre la huelga general, y aquella «Canción del niño pobre», que nos deja el alma dolorida y rebelde.

Nada más difícil que hacer un cuadro de la literatura argentina actual. Los escritores no se limitan a un solo género y no existen *escuelas* o tendencias determinadas. Voy a intentar el cuadro, y para ello dividiré a los escritores en tres generaciones. Conviene advertir que las tres generaciones están, más o menos, dentro de la evolución iniciada por Rubén Darío.

Antes de la primera generación, ha habido una media docena de escritores que aún viven y trabajan y que, por su

influencia sobre las generaciones siguientes y la simpatía con que los jóvenes los miran, deben ser considerados como precursores. Son: Pablo Groussac, Francisco Sicardi, Pedro B. Palacios (Almafuerte), Joaquín González y Roberto J. Payró.

La primera generación comprende los escritores que cuentan alrededor de cuarenta años de edad. Esta generación, que es la iniciadora del modernismo, ha producido tres grandes figuras: Leopoldo Lugones, Enrique Larreta y Angel de Estrada. A ella pertenecen también José León Pagano, Manuel Ugarte y Leopoldo Díaz, y podría agregárseles José Ingenieros y Carlos Octavio Bunge, aunque la obra realmente valiosa de estos dos últimos no tenga carácter literario.

La segunda generación comprende los escritores que contamos alrededor de treinta y cinco años. Es la más importante, por el número y el valer de sus componentes. A ella pertenecen Ricardo Rojas, Atilio Chiappori, Alberto Gerchunoff, Horacio Quiroga, Mario Bravo, Ernesto Mario Barreda, Mariano Antonio Barrenechea, Luis María Jordán, y el autor de estas líneas. A estos nombres deben agregarse el de Florencio Sánchez, que, aunque nos llevaba tres o cuatro años, se inició en las letras al mismo tiempo que nosotros y formó parte de nuestros cenáculos; y el de Gustavo Martínez Zuviría, que era ajeno a nuestras tendencias pero que, por su edad, pertenece a la segunda generación.

La tercera abarca aquellos escritores que cuentan cerca de treinta años. Hasta hoy, sólo ha producido cuatro figuras de valer: Evaristo Carriego, que falleció, Arturo Capdevila, Enrique Banchs y Juan Carlos Dávalos.

Hay todavía una cuarta generación. Pero quienes la forman, o no han publicado libros o no han alcanzado aun todo su desarrollo espiritual. Voy a nombrarlos porque sé que mañana ocupará cada uno un buen lugar en nuestra literatu-

ra, y porque, a mi entender, tan importante, o más, es hablar de los jóvenes cuyo talento promete realizar grandes cosas, que de los viejos que no han realizado lo que se esperaba de ellos. Estos jóvenes de valer se llaman: Alvaro Melián Lafinur, que será uno de nuestros grandes prosistas; Deodoro Roca, de Córdoba, poseedor de una notable inteligencia, de una gran sensibilidad y de una buena cultura; Nicolás Coronado, crítico penetrante y escritor suelto y fácil; Roberto Gache, comediógrafo feliz y ágil cronista; Roberto Giusti, espíritu vivaz e irónico, y Julio Noé, temperamento de artista e inteligencia seria y madura. A estos debo agregar el nombre de Hugo de Achával, fallecido hace un año.

Yo no me explico por qué son tan despreciadas las novelas de Eduardo Gutiérrez. Sólo conozco la más popular, «Juan Moreira», y declaro haberla leído con muy grande interés.

No carece de buenas cualidades literarias. Gutiérrez sabe narrar, compone con eficacia y escribe en una prosa no tan detestable como juzgan los pedantes, pues hay en ella movimiento, cierta intensidad, a veces color y hasta alguna fuerza expresiva.

El carácter de Juan Moreira me parece digno de un buen novelista. Su tipo físico y su carácter moral están perfectamente de acuerdo, y jamás se nos despintan. Ciertamente que Moreira, noble y generoso, llega a robar y a asesinar, pero es cuando renuncia a la vida, cuando adopta como un suicidio su actitud de venganza.

Hay en este libro detalles muy verdaderos y hermosos. He aquí un ejemplo: El alcalde don Francisco, enamorado de la mujer de Moreira, persigue al gaucho con fútiles pretextos, y llega hasta condenarlo al suplicio atroz del cepo. Cuando lo pone en libertad, todavía lo amenaza con mandarlo a la frontera. Y agrega el novelista:

Moreira escuchó estas palabras sin apagar de sus labios la sonrisa que los orlaba, y se retiró, replicando sencillamente: — Hasta la vista, entonces, don Francisco.

Moreira se fué a su casa, donde permaneció todo el día prodigando a su hijo y a su mujer un mundo de tiernas caricias; estuvo tocando en la guitarra una serie de tristes, hasta la hora de cenar en que asistió a la mesa por fórmula. Llegada la noche, Moreira se vistió cambiándose la ropa interior, y, poniéndose a la cintura su daga de combate, ensilló su caballo parejero con esa prolijidad que usa el gaucho cuando ha de hacer una larga jornada. Sus ojos brillaban de una manera particular, y su fisonomía había tomado una expresión de fúnebre amenaza.

La sonrisa con que el gaucho se despide de su verdugo mientras éste lo amenaza, su mudez tenaz, el desgano de comer, aquel «mundo de tiernas caricias» que prodiga a su mujer y a su hijito, los tristes que toca en la guitarra y la lenta prolijidad con que ensilla su parejero mientras le brillan los ojos extrañamente y su fisonomía toma una expresión de fúnebre amenaza, describen con tanta sobriedad y elocuencia el alma del gaucho y su resolución inquebrantable de vengarse terriblemente, que haría innecesaria toda palabra que se agregase. Estas pocas líneas dicen más que lo que pudiera caber en algunas páginas de una novela psicológica.

Algunos tipos secundarios tienen gran verdad y relieve — así aquel paisano, botarate y provocador, llamado el Pato picaso —, y ciertas escenas, como la pelea entre Leguizamón y Moreira, están narradas con intensidad y con notable movimiento.

«Juan Moreira» es un libro verdadero y lleno de carácter, una novela que se lee con gran interés, y un valioso documento sobre la vida en nuestros pueblos de campo. Alguna vez he de escribir extensamente sobre este libro. Mientras tanto, sólo deseo que sea incluido en la revisión de valores de que he hablado.

Si el general Mansilla, en su «Excursión a los indios ranqueles», hubiese suprimido sus comentarios de filosofía barata y cursi, aquel libro viviría muchos años. Pero, por desgracia, una tercera parte de su extenso libro está demás, absolutamente demás. Pondré un ejemplo. Mansilla se dirige a las primeras tolderías; la noche está muy oscura, y él y sus hombres, mientras galopan, apartan las ramas de los árboles. Pero suelen equivocarse, manoteando en el vacío unas veces, y otras, cuando van confiados, recibiendo el azote de alguna rama en el rostro. Mansilla, con su ideología de club o de cuartel, filosofa de esta manera:

¡No sucede en el sendero de la vida, — de la política, de la milicia, del comercio, del amor, — lo mismo que cuando en nublada noche atravesamos las sendas de un monte tupido? Cuando creemos llegar a la cumbre de la montaña, con la piedra nos derrumbamos a medio camino. Nos creemos al borde de la playa apetecida, y nos envuelve la vorágine irritada. Esperamos ansiosos la tierna y amorosa confianza, y nos llega en perfumado y pérfido billete un ¡*olvidadme!* Ofrecemos una puñalada, y somos capaces de humillarnos a la primera mirada compasiva. ¡Cuán cierto es que el hombre no alcanza a ver más allá de sus narices!

Cosas como estas las hay a cada paso, y entre todas ocupan un buen número de páginas. El libro se compone, pues, de dos partes, aunque éstas no estén separadas sino compenetradas y mezcladas. Forman la una, los comentarios del viaje, las anécdotas extrañas al asunto, toda la hojarasca de la obra; constituye la otra, el viaje mismo. Aquella es retórica, fastidiosa, trivial, diluída; ésta es viviente, amenísima, trascendental, sobria. La primera nos inspira el deseo de arrojar el libro; la segunda, que ocupa más lugar en los capítulos finales, hace que terminemos la obra con pena. Si una está muy mal escrita, la otra es expresiva y de una notable precisión.

Cuanto constituye la descripción del viaje, es sencillamente admirable. Hay eficaces anotaciones de bellos paisajes, y magníficos retratos. Multitud de personajes, bien ca-

racterizados y particularizados, pasan por las páginas de Mansilla. Los retratos de Mariano Rosas, de Camargo, de Miguelito, de Bustos, de Baigorrita, de Epumer, de Chañilao y del espía de Calfucurá, son de un relieve extraordinario. Tiene, también, cuadros llenos de vida, de verdad y de color, como aquel de la llegada a Leubucó, que mucho me hizo reír, y como los que relatan algunas escenas de peligro y de audacia en las tolderías de Mariano Rosas. Las descripciones de la vida en los toldos alternan con diálogos o escenas de gran comicidad, con poéticos paisajes, y hasta con notas dolorosas o tiernas como la liberación del cautivo doctor Mascias, la triste despedida de Carmen, y la entrevista con las dos cristianas en el toldo del indio platero.

Los defectos de la «Excursión a los indios ranqueles» me parecen muy graves, pero ellos no le impiden ser uno de los libros más humanos, instructivos, sanos, amenos, vivientes y originales de nuestra literatura. Es un libro que nos enseña a conocer la humanidad.

«Martín Fierro» representa, a mi entender, el más alto momento poético de las letras castellanas. ⁽¹⁾ Es un poema épico, aún en el concepto más estrictamente retórico. Ningún poeta de nuestra lengua ha sido tan humano, tan profundo, tan realista como Hernández. Su libro sintetiza el espíritu de la raza americana, en lo que ésta tiene de hondo y permanente.

La pintura de los caracteres es admirable en el «Martín Fierro». Hay un sentimiento de la naturaleza tan íntimo, tan moderno, que sorprende. Hernández tenía la sensibilidad de un hombre de este siglo. ¿Y qué decir de su estu-penda habilidad para describir, de su sencillez realmente

(1) Los seis primeros párrafos de esta notícula, formaron parte de mi contestación a la encuesta que, sobre el valor del poema de Hernández, realizara la revista «Nosotros».

épica, de sus innumerables imágenes, todas nuevas, tan verdaderas y por alguna de las cuales parece pasar el alma de Esquilo?

Lo más bello del «Martín Fierro» es su dolor. Ciertas páginas no pueden leerse sin lágrimas. Cuando describe las desgracias del gaucho llega al máximo de lo patético. Y todo este dolor tan enorme aparece libre de elemento melodramático, es decir, de arte inferior. El Destino actúa en nuestro poema como en las tragedias griegas.

He creído siempre que Hernández era no sólo el mayor poeta argentino, sino el mayor poeta de lengua castellana. He hecho leer «Martín Fierro» a más de un escritor español; el año pasado envié un ejemplar a la Condesa de Pardo Bazán. En mi entusiasmo por este libro no hay novelería ninguna. Conviene demostrar esto porque después de las conferencias de Lugones todo el mundo admira al «Martín Fierro». He aquí lo que escribí en mi libro «El diario de Gabriel Quiroga», publicado en Julio de 1910: «... el caso de José Hernández es peor aún. Ese espíritu genial que ha escrito el libro más representativo de la raza, ese poeta inmenso que tiene un sentido tan profundo de la realidad, una emoción que nos conmueve hasta las lágrimas, un desenfado estupendo y admirable, una cantidad de sentencias morales que pudiera firmarlas el propio Epicteto y un hondo sentimiento del alma nacional, — ese poeta, el autor de «Martín Fierro», tampoco tiene estatua, ni calle que lleve su nombre, ni ha adquirido el derecho de mención en la literatura militante.»

Lugones afirmó que el «Martín Fierro» no había sido comprendido en su tiempo y recuerda los juicios críticos que encabezan las ediciones del poema. Sin embargo, tales juicios son muy elogiosos y si no revelan la misma opinión que del poema tenemos nosotros, se le acercan mucho. Don Juan María Torres, cuyas palabras citó Lugones, dijo, en efecto, en una carta dirigida al propio Hernández, que como «Martín Fierro» no era una obra de arte, no le podía

aplicar las reglas literarias. Pero él tomaba las palabras «obra de arte» en un sentido limitado, en el sentido de obra arreglada, pulida, perfecta. Para él «Martín Fierro» era más que una obra de arte, pues en su juicio crítico dice, después de transcribir algunas estrofas del poema: «Esta es la verdadera poesía, la poesía del dolor y del alma. ¡ Cuántos volúmenes de necedades brillantes contienen las bibliotecas, cuyo jugo exprimido no vale el pensamiento y la ternura de estos pocos versos!» Y los juicios de Cané, del doctor Morne y de otros son elogiosísimos. Junto a estas opiniones entusiastas hubo, es claro, la crítica adversa de los retóricos. Esto era inevitable. Aún hoy hay quien considera al gran libro solo como un poema pintoresco, real a veces y con cierta gracia y habilidad descriptiva. Desde que Lugones habló, la jauría de los retóricos está ladrando de rabia «a campo y cielo».

Tampoco creo que Hernández ignorase el valor de su libro. «Mucho tiene que rumiar», — dice, — «el que me quiera entender», lo cual induce a pensar que veía en sus versos algo más que meras descripciones. Y al final de la primera parte, tiene un rasgo admirable que revela en Hernández la plena conciencia del valor de su libro. Me refiero a cuando Fierro rompe la guitarra, diciendo que «naides ha de cantar cuando este gaucho cantó». Podría multiplicar las citas.

En esta discusión sobre el «Martín Fierro», hay, como en todo asunto estético, dos opiniones: la de los que en los libros buscan *la belleza*, y la de los que buscamos el *carácter*. Aquellos, preocupados por una noción convencional, que ni siquiera saben definir, son los pedantes, los retóricos, los espíritus literarios; los otros, más humanos, más modernos, y más lógicos, pues prefieren la noción concreta del *carácter*, son los espíritus independientes, los enemigos de los cánones, los que quieren la libertad del arte. Los primeros, que hacen oficio de cultos, desdeñan la literatura popular, la literatura sin artificio pero plena de *fuerza vital*, y abomi-

nan de los libros mal escritos e incorrectos, así rebosen vida y verdad. Los segundos, odian lo académico, lo *literario*, lo convencional, y aman los libros que poseen *fuera vital*, los libros donde hay carácter y humanidad, así estén mal escritos y así contengan páginas donde se ofenda la cultura de las gentes bien educadas. Los primeros, que, en otros tiempos, hubieran condenado a Shakespeare y a Cervantes, desprecian al «Martín Fierro»; los segundos, lo queremos entrañablemente.

Hay pocos escritores tan interesantes como Angel de Estrada. Sé que esta afirmación asombrará y aún indignará a mucha gente. Los libros de Estrada — escritor que tiene una injusta fama de pesado —, se leen, sin duda, con dificultad, aun por aquellos escasos lectores que pueden comprenderlos y gustarlos.

Pero, ¿por qué es, pues, interesante Estrada? Ante todo, hay que establecer que los escritores interesantes no suelen ser aquellos cuyos libros nos divierten hasta leernoslos de un tirón. Imposible leer en un par de horas «La sabiduría y el destino» de Maeterlinck. ¿Y quién osará dudar de que este libro sea más interesante que «Los tres mosqueteros»? Veinticuatro horas después de haber leído la novela de Dumas, ya no pensamos en ella. En cambio el libro de Maeterlinck, nos sigue preocupando durante mucho tiempo y hasta puede ejercer influencia en nuestra vida.

Con Estrada me pasa algo análogo. Siempre tengo el deseo de leer alguna página suya, y, de cuando en cuando, tal deseo se me hace agudo. Muchos domingos, días en que no escribo jamás, suelo sentir la necesidad de cierta literatura distinta a la que constituye mi trabajo y mi preocupación de la semana. Tomo entonces un libro de Estrada, con preferencia aquel delicioso breviario de arte que se titula «Calidoscopio», y leo tres o cuatro paginitas; pero las leo lentamente,

con mucha calma, pensándolas y soñándolas. Y es increíble el descanso y el placer purísimo que me causa esa literatura tan distinta a la que yo realizo, y tan fina, tan exquisita, tan noble, tan optimista, tan pulcra, tan sin trascendencia, tan ajena a las vulgares y torpes realidades de la vida. Las páginas de Estrada me hacen bien al espíritu.

Estrada, como fragmentario, como poeta y como exquisito artista que es, ha de ser leído poco a poco, algunas páginas de cuando en cuando. De otro modo nos cansamos; y no por culpa suya sino nuestra, que sólo tenemos capacidad para gustar la belleza en dosis limitadas.

Yo imagino la obra total de Angel de Estrada como una gran capilla de alguna catedral magnífica. No es románica porque no hay en Estrada primitividad, ni gótica porque carece de misticismo. Sería más bien una capilla en el estilo del Renacimiento español, o más exactamente quizás, en ese estilo tan moderno y sutil, tan raro y elegante, tan desconocido todavía, tan denigrado por los pedantes, que se llama el Barroco. Una capilla suntuosa, brillante y en la que hay raros mármoles, bellas estatuas, hierros complicados, vidrieras de maravillosos colores y una tumba señorial y melancólica. Pero no es una capilla al atardecer, ni llena de fieles. La imagino a la hora en que el sol enciende las vidrieras; la imagino solitaria, pero como si estuviese arreglada para alguna gran solemnidad. Nadie ha entrado todavía en su recinto, fuera de algún viajero artista. No hay aun en ella calor de humanidad. Pero todas sus lámparas están encendidas, sus piedras y su oro y su plata relucen, las flores artificiales y naturales ponen su nota de color, y todo ello nos encanta los sentidos y nos deja en el alma una sensación de arte y de belleza.

En otra parte de este libro, dije que «Genaro» sería alguna vez clásico, a la par que «Facundo» y «Martín Fierro».

Así como el libro de Sarmiento sintetiza la vida en las comarcas interiores del país, y el poema de Hernández la vida en la Pampa, la novela de Sicardi sintetiza la vida en los suburbios de Buenos Aires.

El libro de Sicardi es muy defectuoso. Lo es por su construcción inhábil, por su exceso verbal, por su mala sintaxis. En cambio hay en él intensidad, color y ambiente; y esto, en el más alto grado que se pueda alcanzar. Sicardi pone en las palabras, aunque no siempre, una enorme fuerza expresiva, las carga de emoción y de intensidad. No se propone en su novela crear almas, ni relatar un argumento, sino concretar el alma del arrabal. No procede analítica y detalladamente, como he hecho yo en «La maestra normal» y en «El mal metafísico», sino en forma sintética.

«Genaro» es un bello y hondo libro, un libro de dolor y de tristeza.

Puede definirse a Leopoldo Lugones, diciendo de él que es un productor de imágenes. Esto no implica negarle otros méritos, pero es indudable que lo valioso de sus libros son las imágenes. En la «Historia de Sarmiento», en «El Imperio jesuítico», en «Prometeo», en «Piedras liminares», en el «Elogio de Ameghino», y en sus conferencias sobre Homero lo que admiramos no son las cualidades de historiador, de crítico, de sabio o de lingüista que pueda tener Lugones, sino sus cualidades de poeta.

Es una máquina *de hacer* imágenes. En sus libros las hay magníficas y detestables, exactas e impropias, oportunas y traídas de los cabellos. «El Payador», un bello libro, el más armónico y original que haya escrito Lugones, nos suministra ejemplos típicos de su criterio respecto a las imágenes. He aquí una muestra:

En las últimas líneas de la página 64, habla de las grandes tormentas de tierra en la Pampa, y para sugerirlas dice que

«arremolinábanse desde el fondo del cielo, que parecía agazaparse en el rollo de la borrasca». Es una imágen exacta, nueva y de gran belleza evocadora. Lugones ha querido dar la sensación de la inmensidad de aquellas tormentas que apenas dejan un poquito de horizonte, y nada mejor para ello que aquel *fondo de cielo que parecía agazaparse en el rollo de la borrasca*. La idea principal es la del cielo empequeñecido por la tormenta de tierra que llena casi todo el ámbito de la Pampa. Lugones ha acertado bellamente, y no tenía nada que agregar. Y sin embargo, agrega otra imagen, haciendo terminar la frase de este modo: «... como un león en su melena». ¿Qué objeto tiene esta segunda imagen? Siendo su propósito el de dar la sensación de una cosa pequeña — el fondo de cielo —, detrás de una muy grande — el rollo de la borrasca —, esta nueva imagen, innecesaria por otra parte, resulta falsa, pues el león es mucho más grande que su melena.

Tenemos pues una primera imagen de extraordinaria belleza, y una segunda imagen falsa para dar la misma sensación. Ya este recargo es de mal gusto, pero su fealdad se complica por la inexactitud. Y lo que es peor, echa a perder la primera, quitándole su sobriedad y su fuerza expresiva. En la sensibilidad del lector, el efecto ya estaba producido con la primera imagen. La segunda viene a confundirlo y a borrarlo.

Ningún libro argentino me ha parecido significar tanta promesa, como «Los gauchos judíos», de Alberto Gerchunoff. Hay en todo él un notable equilibrio. Gerchunoff ha sabido no sólo componer sus cuentos, sino mezclar hábilmente el diálogo con el relato y poner la cantidad de paisaje estrictamente necesaria. Su estilo, aunque algo incorrecto a veces, contiene mejores cualidades que el de otro cualquiera escritor contemporáneo. Es vigoroso, expresivo, sencillo, ele-

gante, armonioso, dúctil, claro, serio, concentrado, de una rara justeza y armonía de línea; y carece de las oscuridades y mal gusto de Lugones, del exceso verbal y oratorio de Rojas, de la *literatura* de Larreta, del afrancesamiento de Chiappori, de la línea sinuosa de Estrada. Esto en cuanto al estilo. Respecto al fondo de su libro, no caben, también, sino elogios. El ambiente tiene una extraordinaria vida, y los personajes están presentados con gran vigor y relieve. Los argumentos son todos muy bellos, y algunos cuentos tienen tanta emoción que no obstante haberlos leído varias veces, siempre me conmueven. Las páginas, fuertes y sinceras, de este volumen, están embellecidas además, por un extraño encanto: el del dolor bíblico y milenario de la raza israelita. Gerchunoff nos dió en «Los gauchos judíos» la promesa de un gran escritor, de un escritor de la estirpe de los Dostoyewski y de los Tolstoi. Desgraciadamente, no ha publicado nada más.

Hace poco leí el «Manual de Patología política». Me llevaba el deseo de averiguar cómo pensaba y escribía el señor Agustín Alvarez, pensador y escritor eminente, según sus amigos y sus admiradores póstumos.

No he hecho grandes esfuerzos para comprender los procedimientos del señor Alvarez, y siendo interesante conocer cómo piensa y escribe un hombre de su mentalidad, considero útil transmitir al lector los resultados de mi trabajo.

He aquí un párrafo típico del pensador:

Lucio López puso en circulación otra frase: «*las democracias inorgánicas de la América latina*», y ésta sobrevive porque es estéril y porque es mentira: «no hay herramientas buenas para el obrero malo». «Hablando con sinceridad, diré que las grandes máximas, muchas veces han conducido el Estado a su ruina» (Cavour). «Yo pienso, decía D. Marcelino Ugarte, que si hay algo que corregir en esta tierra, no son las instituciones; y no doy grande importancia al esfuerzo que se hace para perfeccionarlas».

Algún espíritu maligno o pequeño dirá que en el párrafo anterior no hay una línea de Alvarez. ¿Cómo? ¿Y el arte de reunir las citas? Y el silencio fecundo de Alvarez ¿no dice más que muchas frases? La página 273, donde se halla el párrafo mencionado, y la anterior son realmente prodigiosas. Ciertó que de las 76 líneas sólo 20 pertenecen al señor Alvarez, y aun éstas no son sino glosas de aquéllas. Pero ahí está precisamente el talento de Alvarez, que sugiere sin palabras y con sólo transcribir a los demás.

¡Y qué admirable tacto y qué gusto tan depurado revela en la elección de sus citas! En su libro menciona, cita, en el mismo pie de igualdad y con un alto sentido de las jerarquías intelectuales, a Taine y a Pérez de Grandallana, a Shakespeare y a Serena, a Descartes y a Arcaiztegui, a Anatole France y al divertido señor Zubiaur...

Pero nada mejor, para comprender hasta dónde llega el talento de pensador del señor Alvarez, que leer el capítulo titulado «La prosperidad y la gloria». Es un modelo. Consta de 25 páginas, y en ellas leemos 77 citas, algunas de 16 líneas; pero de las 941 líneas que tiene el capítulo, más de la mitad fueron realmente escritas por el singular pensador. Es verdad que en éstas se refieren anécdotas, se recuerdan sucesos, se glosan frases ajenas; pero las ideas propias del señor Alvarez son insuperables. Ruego al lector medite sobre la siguiente frase, en la cual la profundidad del concepto se une a la más rara elegancia de estilo:

La reforma de las instituciones, que, sin embargo, no están expuestas a perecer inopinadamente de un cólico, nos parece siempre lo más urgente, y los improrrogables 30 años en que cada uno puede perfeccionarse, los emplea en «quedarse soltero y en hablar de la población», en perfeccionar a los otros, y como de ese modo trabajamos mutuamente en el vacío, — «el que se mete en los negocios ajenos ordeña su vaca en un canasto», — hemos venido a ser la raza más progresista y al mismo tiempo la que progresa menos.

Enterados de cómo piensa el señor Alvarez, veamos cómo escribe. No voy a detenerme a comentar la elegancia, la

claridad, la exactitud de las frases que transcribiré. El lector verá hasta qué grado se encuentran aquellas cualidades en la amena prosa del maestro.

Solo para ver modo de reeducarme, pues voy entendiendo que la regeneración de los otros es una invasión al fuero ajeno, por depravación inconsciente del espíritu en un medio ambiente chiflado, teniendo cada uno la obligación de enderezarse y el derecho de recoger para ese efecto los traspies propios y los ajenos que le atañen, y no teniendo el prójimo el derecho de enmendar al prójimo.

...nada más exacto que la definición de La Bruyère: «un devoto es aquel que, bajo un rey ateo, sería ateo». La fidelidad es uno de los dos sentimientos irresistibles que mueven al hombre de nuestro país, según el estudioso profesor de nuestra facultad de derecho.

(¿La Bruyère?)

Los que alcanzan un poco de madurez perdiendo la facultad de indignarse por cuestión de palabras, adobadas de sistemas o guisadas en manifiestos, pierden la homogeneidad con el gusto, mejor dicho, por estos pagos, con el desatinadero ambiente, y decaen en prestigio perdiendo partidarios a medida que ganan calidad.

Las logias pueden estar satisfechas. Por su prosa ininteligible y ridícula, por la penuria y enrevesamiento de sus conceptos, y por la chatura y la oscuridad de su espíritu, el señor Agustín Alvarez las representa en la literatura dignamente.

INDICE

| | Pág. |
|---------------------------|------|
| <i>Dos palabras</i> | 7 |

Crítica de arte

| | |
|--|-----|
| Dario de Regoyos | 13 |
| El Greco | 29 |
| El Salón de 1912 | 35 |
| Un intenso artista: Merediz | 61 |
| La España de Bermúdez | 69 |
| La donación Madariaga | 75 |
| La exposición de Alberto Lagos | 81 |
| El Salón nacional de 1913 | 85 |
| La escultura elegíaca: Zonza Briano | 123 |
| El Salón de 1914 | 129 |
| Octavio Pinto | 143 |
| El museo de Bellas Artes de Buenos Aires | 149 |

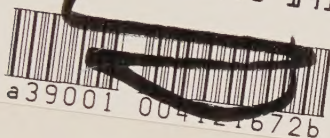
Al margen de la crítica

| | |
|-----------------------------------|-----|
| Túnez la blanca | 161 |
| La ciudad humilde | 169 |
| La mujer y la literatura | 173 |
| La ilusión de la gloria | 175 |
| En defensa de Folco Testena | 177 |
| Palabras convivales | 181 |
| Desagraviando a Córdoba | 187 |
| Mi infancia en Santa Fe | 193 |

Crítica literaria

| | Pág. |
|---|------|
| La literatura argentina contemporánea | 203 |
| «El libro fiel» | 213 |
| «El hombre mediocre» | 217 |
| El poeta Arturo Capdevila | 221 |
| Dos nuevos poetas: Arrieta y Arteaga | 225 |
| «La novela de Torcuato Méndez» | 229 |
| «Blasón de plata» | 233 |
| Rubén Darío | 241 |
| Hugo de Achával | 243 |
| La moralidad de «La maestra normal» | 249 |
| En defensa de «La maestra normal» | 255 |
| Notículas sobre literatura argentina | 267 |

PQ7797. G25V5 1916



a39001 004121672b

12/71

